PERSPECTIVA

ISBN 978-85-273-0400-9
9788527304009

róximo lançamento
abatai Tzvi
ershom Scholem

m Antunes Filho e a Dimensão Utópica, Sebastião Milaré relata a arreira de um dos mais notáveis inovadores do teatro brasileiro nas ltimas duas décadas. Encenador extraordinariamente inventivo, igoroso e polêmico, sua obra é aqui examinada nos momentos mais ignificativos de transgressão e reposição estéticas, na busca de uma inguagem cênica de hoje. As diferentes fases da evolução deste fazer e de uas realizações no palco – espetáculos conhecidos no mundo inteiro – ão analisados, documentados pelo testemunho crítico da época e pelo epoimento de atores, diretores, cenógrafos e outros participantes das árias equipes de trabalho.

rata-se de um percurso que, na realidade, se entrelaça intimamente om o do moderno teatro paulista e, por extensão, brasileiro, de modo ue o panorama traçado extrapola, por todos os títulos, a experiência articular do diretor do CPT. Intimamente relacionada com todo o ovimento teatral da segunda metade do século XX, o painel resultante, ujo foco é a carreira de Antunes Filho, acaba invocando e expondo istórica e criticamente os car[illegible] da arte dramática contemporânea. a verdade, neste lançamento [illegible] Estudos da editora Perspectiva, ebastião Milaré proporciona [illegible] um ivro de conhecimento indisp[illegible]

J.G.

CENTRAL 017540

estudos

antunes filho e a dimensão utópica

792.0981
M637a
2007
Ex.07

140

SEBASTIÃO
MILARÉ

ANTUNES FILHO E A DIMENSÃO UTÓPICA

estudos
estudos
estudos

PERSPECTIVA

Antunes Filho e a Dimensão Utópica

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Revisão: Kiel Pimenta e Sílvia Cristina Dotta; Produção: Ricardo W. Neves e Raquel Fernandes Abranches.

Sebastião Milaré

ANTUNES FILHO E A DIMENSÃO UTÓPICA

BIBLIOTECA
UFAC

AC00075922
Ex.07
CB017540

PERSPECTIVA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Milaré, Sebastião
Antunes Filho e a dimensão utópica / Sebastião Milaré. -- São Paulo : Perspectiva, 2007. --
(Estudos ; 140 / dirigida por J. Guinsburg)

1ª reimpr. da 1. ed. de 1994.
Bibliografia.
ISBN 978-85-273-0400-9

1. Antunes Filho, José Alves, 1929- - Crítica e interpretação 2. Diretores e produtores de teatro - Brasil - Biografia I. Guinsburg, J. II. Título. III. Série.

07-4450 CDD-792.0981

Índices para catálogo sistemático:
1. Teatrólogos brasileiros : Apreciação crítica : Teatro 792.0981

1ª edição – 1ª reimpressão

Direitos reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.

Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax: (0--11) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br

2007

Para
Décio de Almeida Prado,
inteligência e farol
do moderno teatro brasileiro.

Sumário

Aos Companheiros de Viagem XI
Apresentação: Da Quimera à Utopia 1

PARTE I

1. Zequinha 9
2. TBC: Um Castelo Encantado 29
3. *Week-end* 41
4. Interlúdio: Teatro e Nacionalismo 55
5. O Pequeno Teatro de Comédia 63
6. Um Realismo "Cinematográfico" 81
7. Um Ensaio de Teatro Épico 93
8. O Território da Poesia Cênica: *Yerma* 107

PARTE II

1. 1964: Incidências, Recorrências e Projeções 127
2. Na Vereda da Salvação 139
3. O Processo de Criação em *A Falecida* 161
4. Shakespearianas Ascensão e Queda 175
5. De Volta ao Realismo 197
6. *Peer Gynt*: Um Manifesto Contra a Alienação 213
7. Resistir É Preciso 235
8. O Construtor do Espírito 259

Epílogo: Retrato do Artista 277
Fontes Consultadas e Bibliografia 283

Aos Companheiros de Viagem

A solidão desta viagem que empreendi ao passado recente do teatro brasileiro (num trabalho que consumiu anos entre pesquisa, interpretação de dados, elaboração do texto e, finalmente, a expectativa da publicação) foi amena porque de um lado havia o fascínio da matéria estudada e, de outro, a presença freqüente de amigos que, além de apoio moral, muitas vezes carregaram pedras comigo. A eles quero registrar minha profunda gratidão.

Começo por nomear o próprio Antunes Filho, que jamais sonegou informações e, nos diálogos constantes, nos bate-papos amigos, possibilitou o aprofundamento nos significados intrínsecos da sua obra. Ao pessoal do CPT-Centro de Pesquisa Teatral do SESC-Vila Nova (aos atores que lá permanecem e a muitos que por lá passaram), onde sempre fui acolhido com calor humano. Ali, vendo ensaios e exercícios, a natureza dos processos criativos e do método de Antunes adquiria meridiana clareza.

A Leonor Chaves Sprenger, quem primeiro incentivou-me a iniciar esta viagem. A Theo Arantes, que colocou à minha disposição o vasto arquivo de recortes de Antunes, então sob sua guarda.

Especial agradecimento aos que, generosamente, prestaram depoimentos sobre sua relação com a obra de Antunes: Abelardo Figueiredo, Ademar Guerra, Alberto Guzik, Antônio Petrin, Décio de Almeida Prado, Eva Wilma, J. E. Coelho Neto, Juca de Oliveira, Júlia Salomão, Laura Cardoso, Lélia Abramo, Maria Bonomi, Maria José de Carvalho, Nicette Bruno, Osmar Rodrigues Cruz, Raul Cortez, Sônia Guedes, Stênio Garcia. Companheiros desta viagem que me honra mencionar.

Como me honrou a atenção dispensada a este trabalho por Mariângela Alves de Lima, Dilma de Melo Silva, Alberto Guzik e Sábato Magaldi, comentando a obra (sendo que Mariângela e Sábato ensejaram a revisão de vários trechos) e recomendando sua publicação.

Agradeço a paciência de dois amigos, presentes desde o início da viagem: Jule Barreto, primeiro leitor dos originais, sempre atento e inteligente, discutindo cada tópico, auxiliando na bibliografia, fazendo a revisão geral; e William Christensen, excelente ouvinte, que ajudou-me na datilografia.

Por fim, mas não por último, a gratidão a Jacó Guinsburg, editor que mantém viva a função de pensar o teatro brasileiro nestes tempos bicudos.

Sebastião Milaré

Apresentação: Da Quimera à Utopia

A história de Antunes Filho se confunde com a história do moderno teatro paulista e, por extensão, brasileiro. Ele surgiu em meio aos amadores justamente no ano em que Franco Zampari fundava o TBC, 1948. Viveu o ambiente de grande euforia, quando se consagrava entre nós essa figura essencial do teatro moderno: o encenador. Era o encenador estrangeiro, ainda. Havia o polonês Ziembinski há muito pontificando no Rio de Janeiro, e chegavam a São Paulo os italianos. Aos da terra competia olhar, estudar, aprender e... quem sabe algum dia poderiam dirigir espetáculos tão bem quanto os europeus. Antunes olhava tudo, estudava tudo, aprendia dirigindo grupos amadores e um dia, graças à indicação de Décio de Almeida Prado, foi admitido como assistente dos italianos no TBC. E, ao estrear profissionalmente, formou com José Renato e Rubens Petrilli o grupo dos primeiros "encenadores modernos" do Brasil.

Sem negar a veracidade do resumo acima, cabe alguma reflexão sobre o que ele omite. Nosso jovem encenador surgia no bojo de um movimento modernizador, típico do pós-guerra, onde a ordem era romper todas as amarras com o passado, negar a tradição e "fazer tão bem quanto se faz lá fora". Mas, apesar de tributário dos mestres europeus, Antunes dava a largada evidenciando suas vinculações à tradição teatral brasileira, negada nesse momento.

A visão retrospectiva do processo teatral brasileiro revela uma tradição que a história conhecida às vezes insinua mas jamais penetra: a tradição nascida com a luta pela modernização do nosso teatro. Essa luta teve início muito tempo antes de Os Comediantes encenarem *Vestido de Noiva*: remonta a 1922 quando, na febre de renovação das estruturas sociopolítico-culturais brasileiras, ao mesmo tempo catalisada e irradiada pela Semana de Arte Moderna, Renato Viana criou a Companhia Batalha da Quimera[1].

Por que a História narrada passa ao largo e não contempla tal aspecto da nossa experiência cênico-dramática? Um pouco por "manipulação involuntária" dos críticos e historiadores modernos que, desde a segunda metade dos anos 40, se empenharam na renovação do teatro, contra um ambiente fechado nos velhos valores: fazia-se necessário negar esses valores para impor uma nova mentalidade. Mas, acima de tudo, porque sempre se escreveu a história do teatro através da dramaturgia, sem dar maior atenção às questões inerentes à manifestação teatral no palco. Vale para nós a afirmação de Galina Tolmacheva de que "a verdadeira História do Teatro, a dos princípios e da prática da arte cênica, não foi ainda escrita"[2]. Observando que os minuciosos estudos sobre este ou aquele autor nada dizem "acerca do teatro no qual, por fim, adquiririam vida total suas criações", Tolmacheva constata: "O teatro em si, nas resenhas que versam sobre a arte dramática, ocupa o lugar de um apêndice da dramaturgia".

Nossa historiografia teatral não fugiu a essa regra. Só nas últimas décadas críticos e historiadores brasileiros passaram a se preocupar com os acontecimentos cênicos em si, ou com a escrita cênica como expressão autônoma. Mas são estudos sobre alguns momentos e alguns criadores que não se articulam e, se reunidos, não proporcionam a visão contínua e dinâmica do processo cênico brasileiro.

Renato Viana interessa-nos pouco enquanto dramaturgo (área que, apesar dos seus esforços, não conseguiu renovar), mas muito enquanto criador cênico e educador. A sua Quimera batalhava por introduzir no teatro brasileiro os quatro princípios colocados por Jacques Copeau, que balizariam o teatro moderno ocidental: 1º) levar o comediante a pensar o seu papel; 2º) levar o Poeta a escrever para a cena; 3º) dotar a obra literária de um estilo de arquitetura teatral; 4º) atingir uma profunda unidade do espetáculo[3].

Tinha plena consciência de que o fruto da sua batalha (o Teatro Nacional, edificado e consolidado) demoraria a aparecer:

> ... por melhor intencionados que sejamos e por mais alto otimismo seja o nosso relativamente ao progresso brasileiro, não nos iludamos ao ponto de considerar o teatro nacional obra capaz de ser consumada pela geração de hoje. Todavia, muito podemos deixar feito pela obra de amanhã[4].

Trabalhando "pela obra de amanhã", Renato Viana criou várias companhias ao longo dos anos 20 e 30, nelas impondo rígida disciplina; combatendo os vícios que floresciam no profissionalismo; clamando por atores conscientes da sua arte, da função social da sua arte; propondo um teatro educativo e representativo do homem brasileiro; mexendo nas estruturas da encenação, alterando códigos e convenções. Um dos seus discípulos, Paschoal Carlos Magno, levou a bandeira da Quimera à nova geração ao criar o Teatro do Estudante.

Assim, a luta pela modernização do teatro brasileiro, que teve início junto com o movimento modernista, criou uma tradição ao longo das décadas. O que ocorreu nos anos 40 foi a introdução de novos instrumentos teóricos. Os encenadores estrangeiros tiveram papel indiscutivelmente decisivo no sentido de ensinar como aplicar esses instrumentos. Ocorreu, também, a invasão da cena por uma nova comunidade intelectual. Os sinais da modernização eclodiram, exteriorizaram-se. E esses sinais exteriores foram vistos e entendidos como *a* modernização. Mas para se criar realmente o moderno teatro brasileiro ainda faltava muito. Já em 1941, durante sua permanência forçada no Rio de Janeiro, Louis Jouvet alertava que sem dramaturgia nacional não existiria o teatro nacional. E no início da década seguinte, um dos encenadores italianos, Ruggero Jaccobi, pregava a necessidade de se formarem encenadores brasileiros para se viabilizar o teatro brasileiro. Conselhos proféticos: graças ao surgimento de uma nova dramaturgia e de uma série de talentosos encenadores, nos anos 60 o teatro brasileiro modernizou-se de fato, alcançou expressões próprias, floresceu em várias tendências estéticas, entrou na *tradição da ruptura*.

Ao estrear em meio ao foguetório novidadeiro, ao deslumbramento provocado pela estética dos italianos, Antunes Filho restabeleceu a tradição modernista da cena brasileira. Pertencia a uma nova geração que herdava e levaria às últimas conseqüências a luta iniciada por Renato Viana. Não que isso fosse consciente: ele sequer conhecia a obra e o pensamento de Renato Viana, mas encontrava-se num fluxo evolutivo do nosso teatro.

---

[1] Terminado este trabalho em 1990, iniciei uma pesquisa sobre o desenvolvimento cênico anterior, tendo Renato Viana como centro do estudo que será publicado sob o título *A Batalha da Quimera*. Pretendo, assim, fundamentar esse ponto de vista e demonstrar, com base em fatos documentados, o que aqui chamo de "tradição modernista" do teatro brasileiro.

[2] *Creadores del Teatro Moderno*, p. 23.

[3] *Panorama do Teatro Moderno*, p. 19.

[4] Renato Viana, "O Teatro Nacional Não É uma Providência dos Parlamentos, mas um Lento e Natural Efeito dos Tempos". *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 set. 1922.

A luta de Antunes, desde o início, foi pela disciplina de equipe e pela pesquisa de meios que conduzissem a novas formas. Formas que expressassem a experiência histórica do homem brasileiro. Por diferentes caminhos e visões estéticas, outros logo viriam a batalhar no mesmo sentido, entre os quais se destacaram Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa (o Zé Celso). Em nome da busca da "expressão brasileira", surgiram posições antagônicas, tendências conflituosas, alimentando um brilhante debate estético do qual participaram vários setores da sociedade.

Para conquistar a "expressão brasileira", Antunes não partia da elucubração sobre formas, nem de conceituações aplicadas sobre o espetáculo, mas da alteração do elemento nuclear da arte teatral: o ator. Seu objetivo, desde o início, foi criar novos métodos para o ator, levando-o a uma nova consciência da sua arte, da função social da sua arte. E este é o ponto fundamental que o liga a Renato Viana e à aludida tradição.

Antropófago, como bom herdeiro que é do modernismo, Antunes aceitou todas as influências vindas de fora. Mas não passivamente: testando cada uma delas em seus laboratórios dramáticos, extraindo o que interessava ao seu sistema criativo, o que interessava ao método para o ator que desenvolvia (sem o colocar como "método"). E assim criou uma linguagem teatral nova, ao mesmo tempo brasileira e universal. O teatro brasileiro deixou de ser uma Quimera e Antunes filho o conduziu à Utopia. No palco utópico de Antunes Filho digladiam-se forças primais, essencialidades humanas que se manifestam a caminho da eqüidade, da justiça, da discussão ética e do questionamento fundamental: quem somos, de onde viemos e para onde vamos?

Pretendi, neste trabalho, dar uma visão abrangente da obra de Antunes Filho a partir da observação tanto do caráter interno da mesma com seus estágios de transgressão e superação, quanto das suas relações dentro do organismo cultural brasileiro. Interessou-me, sobretudo, não isolá-la do contexto histórico em que germinou e que, sob vários aspectos, a explica. Ao referir-me nesta apresentação à fase anterior e pouco estudada do processo de renovação cênica do teatro brasileiro, desejei salientar o entendimento de que a obra de Antunes Filho integra esse processo e também nele se explica historicamente.

Ao estabelelecer o projeto deste trabalho, tinha o propósito de acompanhar a trajetória de Antunes desde sua fase no teatro amador até as últimas produções que, via de regra, estream no Teatro Anchieta e em seguida viajam pela Europa, pelas Américas, ou mesmo pela Ásia. Mas avançando na elaboração do texto o projeto original sofreu alterações.

Isso porque o grande interesse da fase de aprendizado, de formação e de maturação de Antunes Filho, quando os elementos essenciais do seu método são descobertos, está no seu envolvimento com o teatro paulista como um todo. Constituía, na fase heróica do nosso teatro, um pólo de oposição a outras correntes importantes. Até 1978, seu trabalho entranhava-se organicamente no teatro paulista, observando os mesmos esquemas de produção e de distribuição; baseando-se, quase sempre, em iguais pressupostos estéticos (mesmo ao contrariá-los).

Já com a criação do CPT, Antunes dá novos rumos à sua carreira. Desliga-se do conjunto da produção paulista, volta-se inteiramente para sua obra visando a sistematização dos seus métodos, sem qualquer traço competitivo. E já não existem paradigmas no meio para o seu trabalho.

Mudam, portanto, todas as premissas. Muda o discurso.

Optei por um rastreamento histórico do teatro de Antunes até 1978, deixando a última fase, caracterizada pelo CPT, para um futuro trabalho, onde importarão os métodos, seus fundamentos teóricos e sua aplicação prática. Esta fase aparece resumida no último capítulo.

Acredito – e espero não ser uma ilusão – que este trabalho pode contribuir para que as novas gerações, tão ansiosas por informações sobre o nosso passado recente (que parece distante graças aos malefícios da vida político-institucional brasileira), tenham uma visão concreta do que foi nosso teatro nesse período. E, também, que possam se beneficiar com a experiência desse tão mal compreendido Antunes Filho que, graças a Deus, permanece no vigor absoluto da sua inventividade, criando processos revolucionários e levando o teatro à frente.

Parte I

1. Zequinha

O pano de fundo da história de Antunes Filho é São Paulo. Portanto nossa caminhada tem início na São Paulo dos anos 40, quando sua população, que não chegava a dois milhões de habitantes, desconhecia o desespero que, nas décadas seguintes, invadiria suas artérias. São Paulo de há quatro décadas nos oferece os contornos de uma existência idílica, plasmada em um presente tranqüilo. Os jovens daquele tempo são agora homens que sorriem saudosos, enchem o peito e num suspiro exclamam: "Bons tempos aqueles!" E quem ousará contraditá-los?

A juventude, tomada pelo espírito progressista desse tempo em que se processavam alterações profundas tanto em nível nacional quando internacional, via diante de si amplo leque de possibilidades para a construção de um futuro melhor. Os intelectuais e os artistas voltavam a investir contra o arcaísmo de nossas manifestações cultas. Embora legítimos herdeiros do movimento de 22, não o tomavam por modelo: iniciam uma fase mimética, procurando a atualização formal sob a ótica burguesa.

No que respeita ao teatro não existia em São Paulo qualquer companhia estável. O movimento ficava por conta de companhias cariocas que nos visitavam freqüentemente com seu "teatro melancólico", no dizer de Paschoal Carlos Magno:

> Um teatro sem muita orientação técnica, representado por atores e atrizes sem a menor preparação. Digo melancólico, porque havia uma crescente ausên-

cia de público e um número cada vez maior de companhias que multiplicavam seus frágeis esforços, suas energias, sem encontrar eco por parte da platéia e da imprensa[1].

Mas grupos amadores propunham inovações. Os três mais prestigiados eram o Grupo Experimental de Teatro, fundado por Alfredo Mesquita em 1942; o Grupo Universitário de Teatro, criado por Décio de Almeida Prado no ano seguinte; e o Grupo de Artistas Amadores que Madalena Nicol e o jovem advogado Paulo Autran formaram em 1946. Ao contrário dos amadores cariocas – Teatro do Estudante e Os Comediantes – que eram subvencionados por mecenas de lá, os paulistas tinham parcos recursos. Eram, no entanto, liderados por figuras de destaque social, desenvolviam trabalhos segundo o espírito da época dominado pelo pensamento burguês (estamos no fulcro da revolução burguesa à brasileira) e viriam a constituir base para a criação do Teatro Brasileiro de Comédia.

A crônica responsável pela memória desse período histórico do amadorismo paulista parece fascinada por esses grupos, os que deram origem ao TBC, achando também incrível a existência do English Players, dirigido por Pussy Smallbones, que só representava em inglês, e raramente mencionando outros grupos amadores, quase todos estudantis, que com sua atuação provavam a necessidade social que o teatro passou a representar no período de modernização da sociedade brasileira.

Esses moços, vitimados pelo "micróbio do teatro" que atacou São Paulo, agitavam o ambiente cultural da paulicéia dos anos 40. Não freqüentavam a Livraria Jaraguá, nem sua concorrente, a do Planalto, não se reuniam às figuras ilustres no Neurosi's Bar do MAM. Às vezes ficavam ali pela Vila Normanda "ouvindo os deuses discutirem"[2]. Enfrentavam a brabeza de Dona Oneyda Alvarenga, diretora da Discoteca Municipal, que não permitia freqüentadores sem paletó e gravata, e lá ficavam ouvindo os

---

[1] *Dionysos* nº 23, p. 3. É necessário entender que, a exemplo dos demais renovadores dos anos 40, Paschoal Carlos Magno nega veementemente valores do teatro anterior – ao qual fazia guerra. Embora de fato decadente, ainda preso a uma escola antiga e exaurida, o teatro profissional de então contava com bom número de grandes atores (Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira, Jayme Costa, Itália Fausta e muitos outros), havendo companhias de alto nível e até empenhadas em aspectos renovadores, como a de Dulcina de Moraes e de Jayme Costa. Representavam exceções, é verdade. O grosso da produção era de qualidade lamentável.

[2] Expressão usada por Coelho Neto em depoimento ao autor. Afirma que os jovens ficavam fora do La Popote, restaurante instalado na vila Normanda (junto à av. São Luís), ouvindo as conversas dos intelectuais que ali se reuniam.

clássicos, as grandes óperas. Não perdiam um filme e eram os freqüentadores mais assíduos da Cinemateca que Paulo Emílio Salles Gomes criou no MAM. Encontravam-se na Biblioteca Municipal, na Leiteria Americana, na Barão de Itapetininga, na Praça Ramos... Disputavam na Livraria Teixeira as escassas publicações de teatro. Encomendavam livros de teatro estrangeiros na Livraria Francesa. Dizem alguns que devoravam o método de Stanislavski na versão espanhola. Reuniam o que podiam de informações sobre teatro tão raras em nossa cultura pobrezinha, tão sem bibliografia. Dos fragmentos construíam seu universo e, com isso, estabeleciam as bases em que se edificaria o moderno teatro brasileiro. Sem sua presença, interesse e atuação, a história do nosso teatro não seria a mesma.

Entre esses grupos "classe média", um nos interessa especialmente: o Teatro Escola, fundado pelo estudante de Economia Osmar Rodrigues Cruz, no Centro Acadêmico Horácio Berlinck, situado à Rua Riachuelo, bem em frente ao XI de Agosto.

Contaminado pelo micróbio teatral que se alastrava entre os filhos das boas famílias da classe média, Osmar Rodrigues Cruz punha-se a sonhar com dramas e comédias. Sonho romântico e descabido, face ao desanimador panorama do teatro profissional, anacrônico e desprezado pelo público – coisa que, no ponto de vista das pessoas sensatas, não dá futuro. Labutava no Centro Acadêmico Horácio Berlinck para a consolidação do grupo que criou em 1945.

A ausência de cursos de teatro impelia os amadores à pesquisa aleatória, à procura de regras elementares do ofício através de uns poucos tratados, lidos, geralmente, em idioma estrangeiro. Dos grandes atores de então, como Dulcina, Procópio Ferreira, Jayme Costa, Eva Todor, Vicente Celestino, Oscarito, e também dos atores ingleses e americanos que apareciam na tela, procuravam assimilar elementos da arte de representar. O aprendizado estava na prática. Uma frase de Paschoal Carlos Magno sobre o Teatro do Estudante aplica-se às outras equipes amadoras: "Eram todos estudantes... de teatro"[3]. No Conservatório Dramático e Musical de São Paulo havia um curso ministrado por pessoas que não eram de teatro. Osmar freqüentou algumas aulas, mas desistiu: não o ajudavam em nada. Essa carência de ensino básico sugere o nome dado ao grupo do Centro Acadêmico Horácio Berlinck – Teatro Escola – e também o *slogan* que aparece em seus programas: "Faça do Teatro Escola a sua escola de teatro".

---

[3] *Dionysos*, nº 23, p. 4.

Em 1946, Osmar estava preparando a montagem de *Os Espectros*, de Ibsen. O grupo normalmente apresentava seus espetáculos no pequeno teatro do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo ou no Auditório da Escola Caetano de Campos. Mas a estréia de *Os Espectros* foi marcada para início de 1947 no Teatro Municipal. Um acontecimento. Os grupos amadores que, até então, apresentavam-se na principal casa de espetáculos da cidade eram aqueles de "elite". A apresentação no Municipal constituía, assim, uma espécie de consagração. Motivo para que o jovem diretor se visse ainda mais envolvido com a montagem.

Nesse período, Osmar arrumou um emprego regular de acordo com o que parecia ser o seu destino: a lida com números contábeis. Passou a trabalhar no Cadastro Imobiliário da Prefeitura, na Rua São Bento, porém sua cabeça e seu coração permaneciam em outro espaço, aprisionados entre bastidores, ribalta, urdimentos, rotundas. Na repartição enfrentava com certo enfado a burocracia, aguardando ansioso as horas de ensaio no Centro Acadêmico. Até por ser um espírito cordial, seu relacionamento com os colegas do trabalho era muito bom. E entre esses colegas havia um garoto de dezesseis anos apelidado Zequinha.

Muito alto e magro, conversador, agitado, Zequinha era dessas pessoas de quem se fica amigo facilmente. O que Osmar não sabia é que, do mesmo vírus teatral que o animava, Zequinha era portador desde o nascimento. A coisa só se evidenciaria mais tarde, porém tudo começou logo após a estréia de *Os Espectros* no Teatro Municipal.

Para tão importante evento, Osmar levou convites aos colegas da Prefeitura – inclusive ao Zequinha, é claro – reservando-lhes uma frisa. Conta Osmar que, a partir de então, o garoto não lhe deu mais sossego. Só falava de teatro, queria porque queria entrar no Teatro Escola. E entrou, de qualquer forma.

Coelho Neto[4], que à época estudava na Escola Politécnica e participava do Teatro Escola, lembra com ternura os primeiros contatos com Zequinha. Diz ele que circulava uma anedota sobre um candidato a ator que não dava trégua ao diretor. Para livrar-se dele, o tal diretor disse que, havendo um papel, telegrafaria. "O primeiro telegrama que você receber é o sinal." Certo dia, o pretendente a ator recebeu um telegrama comunicando a morte da mãe. Acreditando tratar-se de um código, começa a gritar feliz: "Mamãe morreu! Mamãe morreu!" Às muitas figuras que orbitavam os grupos à espera de "uma chance", dava-se o nome de "Mamãe Morreu". Também ao Zequinha coube esse título. Mas ele mesmo se encarregava de desfazer tal impressão. Era um dínamo. Queria ser ator, é verdade, mas não recusava nenhum outro trabalho, era pau-pra-toda-obra, estava em todo lugar. E se metia em tudo.

---

[4] João Ernesto Coelho Neto foi uma figura bastante ativa no movimento amador desse período. Mais tarde, a pedido de elementos da classe teatral, prestou concurso no Departamento de Diversões Públicas e foi admitido como censor, função que exerceu mesmo depois que a censura passou à competência da Polícia Federal. É engenheiro e jornalista.

Começaram os ensaios de *Quem Casa Quer Casa*, de Martins Pena, e não havia papel para ele. Mas sua presença era constante. Dava palpites o tempo todo, deixava Osmar meio louco. "Cala a boca, Zequinha", gritava o normalmente sereno diretor que o menino conseguia tirar do sério. Qual cala a boca, qual nada. Estava com o bicho carpinteiro. Ali, no teatro, encontrou o seu pedaço, o seu ponto de equilíbrio, o seu universo. Estava à vontade, em casa, e com a corda toda. Sempre pronto a qualquer tipo de trabalho, e sempre reivindicando um papel na próxima montagem.

A oportunidade chegou quando Osmar resolveu fazer a segunda montagem da peça com que o Teatro Escola iniciou suas atividades, *Adeus, Mocidade...*, e havia papel para Zequinha.

A 4 de setembro de 1948 estreou a segunda versão de *Adeus, Mocidade*, comédia em três atos de Sandro Camásio e Nino Oxilia, traduzida por Oduvaldo Viana, pelo Teatro Escola sob direção de Osmar Rodrigues Cruz, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, com José Alves no papel de Ernesto. Primeiro registro da presença de Antunes Filho, o Zequinha, em um palco.

José Alves Antunes Filho nasceu na Bela Vista, o popular bairro do Bixiga, em São Paulo, a 12 de dezembro de 1929.

Sobre infância, família, vida doméstica, ele é muito reservado – sempre foi –, mas não se pode dizer que cerque o assunto com silêncio absoluto. Em uma entrevista que me concedeu e que foi publicada na revista *artes:*, confessa:

> Quando eu era criança minha mãe me levava ao teatro. Ela era uma portuguesa analfabeta e meu pai, semi-alfabetizado [...] mas, uma vez por mês, fugindo, nós íamos ao teatro. Vi muito Vicente Celestino, Gilda de Abreu, Jayme Costa, Mesquitinha, Beatriz Costa, Procópio... eu vi muito dessas coisas. Quando eu tinha uns oito, nove anos escrevi uma pecinha para a meninada da rua. Fazíamos embaixo da escada... Certa vez um da turminha achou uma permanente para o Circo do Arrelia. Nós íamos, todos os domingos, à matinê. E sempre tinha um drama no final [...][5]

Na mesma entrevista, Antunes fala de sua precoce ligação com a literatura – "literatura mesmo, não teorias a respeito de" – e da preferência aos temas surrealistas.

---

[5] Antunes Filho, entrevista ao autor, *artes:* nº 60, 1985.

Sendo seu pai um português "semi-alfabetizado" e, por vários indícios, muito rigoroso, voltado inteiramente ao trabalho, é mais ou menos óbvio que a infância não tenha sido tranqüila. Nem ele seria um menino lá muito comportado, logo que genioso e inquieto. Se a mãe, em sua simplicidade, inconscientemente alimentava a vocação do menino com essas escapadelas ao teatro – do qual devia gostar muito –, isso acirrava ainda mais o rigor paterno. Não é difícil imaginar o velho José Alves Antunes, rude imigrante português modestamente estabelecido no comércio do Bixiga. Sem dúvida autoritário e rigoroso, dividindo as coisas entre o certo e o errado, não facilitava muito a vida do filho com inclinações a campos tão "perigosos" e sem futuro, como literatura e, pior ainda, teatro!

Em outra ocasião, Antunes confidenciou-me algo revelador da sua infância. Foi em 1986, estávamos na Igreja da Consolação cumprindo um dever de certa forma mais social do que religioso. E ele, tão sensível a ambientes e às circunstâncias ambientais, contou que há poucos dias, tendo ido à Secretaria da Cultura na Rua Líbero Badaro, junto ao Largo São Francisco, sentiu-se atraído pela igreja. Entrou e lá reencontrou o passado. Acontece que, quando criança, era obrigado a acompanhar o pai diariamente àquela mesma igreja para ouvir missa. Ficou muito impressionado com essa visita não-programada e tencionava voltar à Igreja de São Francisco, mas para a primeira missa, de manhã bem cedinho, como era obrigado a fazer em criança.

Além de fornecer um dado sobre o relacionamento do pai autoritário com o filho rebelde sem muitas alternativas, esse fato ilustra a religiosidade, o caráter místico de Antunes que, aos poucos, no decorrer de sua vida (e obra), vai tendendo ao orientalismo, às atitudes zen. A negação crítica dos dogmas religiosos, da concepção maniqueísta própria do cristianismo e exorbitada no catolicismo popular não dilui seu misticismo, mas contingencia o aprofudamento em outras correntes, não-maniqueístas, que o redimem de possíveis "pecados" e abrem perspectivas espirituais libertadoras. Hoje, homem maduro, o pai já morto, contempla no interior da Igreja de São Francisco, entre dourados e penumbra, sua outra vida, já distante, e nela busca alguma compreensão de si mesmo.

Uma crônica assinada por Hélio G. Curti fornece alguns dados biográficos do "rapaz magrinho, espigado, meio desengonçado, de maneiras e atitudes muito próprias e de uma simpatia incomum" que,

> como todo garoto, gostou sempre de fazer "peladas" no seu bairro – Bela Vista – e de praticar peraltices de toda ordem. Começou seus estudos no Colégio Imaculada, passando depois para o Paulistano. Graduou-se no ginásio; cursou o clássico no Colégio Anglo-Latino para formar-se no "Alfredo Pucca"[6].

Diz ainda o cronista que, pela vontade dos pais, Antunes começou a se preparar para os vestibulares de Direito, mas abandonou tudo pelo teatro.

Quando adolescente, encontrou nos livros de Sartre – o autor preferido da juventude do pós-guerra – interpretações existencialistas sobre a condição humana que o liberavam, racionalmente, do jugo maniqueísta. Pergunto-me até que ponto essa infância – o pai autoritário e a religiosidade imposta – interfere no comportamento de Antunes em seus primeiros trabalhos teatrais e determina o seu destino no teatro. Aparentemente, a interferência é secundária, atua no plano da afirmação pessoal. Na essência, o teatro sempre foi, para ele, um desafio cósmico – o caos onde vai criar o mundo através de relações, iluminado por um relâmpago, e tornado caos no momento seguinte. É o espaço utópico. Talvez a rejeição aos postulados do certo e do errado – como se caracterizavam nos imigrantes que perseguiam uma nova vida, sendo *certo* especialmente o que possibilitava ascensão social – tenha provocado em Antunes um desapego pela conseqüência material do seu trabalho (jamais perseguiu a ascensão social, jamais usou a arte com o objetivo de ganhar dinheiro e se enriquecer), mas acentuou sua busca de perfeição e de conhecimento.

É provável que, da mãe, Antunes tenha herdado o amor à criação, o fascínio pelo belo; e, do pai, o espírito temperado para a luta e o caráter autoritário que o torna figura tão controvertida no meio teatral.

Envolvido com o Teatro Escola, Zequinha logo passa a ser figura conhecida nas trilhas dos jovens *teatrólogos*, dentro da geografia paulistana. Faz parte da "turminha da Biblioteca", freqüenta no recém-fundado Museu de Arte Moderna a Cinemateca de Paulo Emílio Salles Gomes, está sempre na Discoteca da Dona Oneyda, na Leiteria Americana... Rapidamente torna-se popular no meio; sempre polêmico, sempre muito crítico de tudo.

No mesmo ano de estréia como ator, 1948, aparece novamente em cena, dessa vez fazendo figuração no *Hamlet* do Teatro do Estudante, peça que revelou e consagrou Sérgio Cardoso. A vinda do espetáculo carioca foi um acontecimento para os amadores paulistas que, embora desenvolvendo uma estética própria, tinham no amadorismo do Rio de Janeiro, senão um modelo, va-

---

6. Hélio G. Curti, *A Gazeta Esportiva*, 23 abr. 1961.

lioso exemplo. Para a apresentação do *Hamlet* em São Paulo, era impossível trazer todo o elenco, incluindo os figurantes. Então, Paschoal Carlos Magno convidou o elenco do Teatro Escola para as figurações. De sorte que Zequinha não foi apenas espectador, mas participante dessa montagem histórica.

Com a inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia, 48 passou a ser um ano decisivo para o moderno teatro brasileiro. A proposta inicial de Franco Zampari, seu criador, era estabelecer uma sede para o amadorismo paulista. Osmar Rodrigues Cruz compareceu a uma reunião dos grupos que participavam do projeto, mas resolveu não aderir. Já o seu amigo Coelho Neto, agora ligado ao grupo de Madalena Nicol, participou de toda a formação do TBC, aparecendo no elenco de algumas montagens da fase amadora. Conta ele:

> Fazíamos de tudo, até pintar paredes dos camarins. Quem chegava à panelinha e, evidentemente, tinha algum talento, entrava. Isso não significava que as pessoas eram da elite – tinha até gente bem humilde no grupo. Preparávamos a peça para a inauguração e, lá em cima, Alfredo Mesquita fundava a Escola de Arte Dramática[7].

Coelho Neto estava empolgado com o teatro. Integrava uma espécie de comissão do TBC que percorria a cidade à cata de grupos. Via os espetáculos tentando descobrir novos talentos. E, dessa forma envolveu-se de vez com o movimento dos amadores; tanto que, em 1952, foi um dos fundadores da Federação Paulistana de Amadores Teatrais e seu primeiro presidente. Por volta de 1950, já formado engenheiro, fundou na Escola Politécnica um grupo de teatro. Montou peça curta e "sem importância" para aquecimento, enquanto preparava um espetáculo ambicioso: *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder. Justamente essa empresa terminou provocando o desligamento de Zequinha do Teatro Escola.

Consta que Osmar Rodrigues Cruz, convidado para dirigir o espetáculo, abriu testes aos interessados na composição do elenco. Zequinha apresentou-se pleiteando o papel do galã da peça. Segundo Coelho Neto, foi vetado por Osmar. Porém, Osmar afirma que não foi ele quem vetou, e sim uma comissão da qual Coelho Neto também fazia parte. De qualquer forma, Osmar ficou sendo o responsável e diz:

---

[7] Coelho Neto, depoimento ao autor. As citações futuras atribuídas a Coelho Neto procedem da mesma fonte.

> Antunes não me perdoou até hoje. Fala pra mim: "você me podou no teste", apontando aquela mão comprida, aquele braço comprido...[8]

É impossível, à distância de quatro décadas e dependendo exclusivamente da memória desses protagonistas, reconstituir com absoluta fidelidade os acontecimentos. A memória é sempre muito teimosa, fixando fatos básicos mas perdendo as nuances, os acontecimentos secundários, confundindo as intenções. Parece certo, no entanto, que Zequinha, por sua ansiedade e seu gênio forte, era de fato alijado pelos amigos que tinham objetivos mais definidos e uma certa dose de "certeza" em relação às coisas. Certeza ele não tinha nenhuma: era um visionário. E para caminhar desembaraçadamente rumo à sua utopia era impossível permanecer sob liderança, era forçoso tornar-se líder. Pode ter-se sentido alijado do grupo quando o papel do galã lhe foi recusado; o mais certo, porém, é que o fato constituiu pretexto para que voasse a novos espaços, procurando meios que possibilitassem a ação de sua energia criativa, já num ponto de fervura.

Ao sair do Teatro Escola, juntaram-se a ele Reynaldo Jardim, Nelson Coelho (irmão de Coelho Neto que depois se tornou escritor zen) e Aycilma Caldas (que depois casou-se com Nelson). Em segredo ensaiaram *A Janela*, texto ao que parece de inspiração surrealista, escrito por Reynaldo Jardim. De repente, surpreendem a todos com o espetáculo pronto. Classificando de "maluquíssima" a peça, Coelho Neto diz que "o espetáculo era toda uma invenção". Dessa forma Zequinha, agora identificado pelo nome de Antunes Filho, dá início ao seu mergulho profundo e apaixonado nos mistérios da criação teatral.

Rememorando esses acontecimentos, diz Coelho Neto: "Vi uma coisa interessante no Antunes: o Zequinha era um tanto primitivo artisticamente. Para o Antunes de hoje o crescimento não foi linear... foi um pulo logo no começo. Depois veio o aprimoramento, mas sobre uma base que era inteiramente do talento dele. E sempre cresceu com a própria experiência".

Em 1951, vamos encontrar Antunes fazendo um curso de cinema no Centro de Estudos Cinematográficos estabelecido no Museu de Arte Moderna. Apaixonado pela "7ª Arte", rato de cinema e da cinemateca, buscava aprofundar seus conhecimentos dos mecanismos e dos processos que possibilitam criar esse universo de imagens e emoções na tela. Mais tarde iria se aventurar na direção de um filme, mas o cinema não aparece nesta fase de aprendizado impunemente: vai marcar sua linguagem cênica. E no Centro de Estudos Cinematográficos, nesse mesmo ano, surgiu o grupo que lhe possibilitaria certa continuidade nas experimentações: o Teatro da Juventude.

---

[8] Osmar Rodrigues Cruz, depoimento ao autor. As citações futuras atribuídas a Osmar Rodrigues Cruz procedem da mesma fonte, exceto quando acompanhadas de nota em contrário.

Uma crônica apologética e saudosista de Viriato Augusto[9] dá-nos conta que o grupo nasceu no MAM e na assembléia que o criou estavam Manuel Carlos, Rubem Rey, Fábio Sabag, Glady Marise, Waldomiro Barone, Egydio Eccio, Denise Gomes, Oscar Nintzovic, Joana Duarte, "entre outros". As palavras do líder Antunes Filho, segundo o cronista, "eram bebidas pelos demais, ávidos de conhecimentos dessa complexa arte".

Outro artigo, não-assinado, refere-se ao grupo com o nome de "Os Colegiais", e teria sido visitado pelo articulista anônimo quando ensaiava *Mortos Sem Sepultura*, de Jean-Paul Sartre. Interessa esse pequeno artigo por sublinhar duas características básicas de Antunes. Diz ele:

> Em rápida palestra com Antunes Filho, que lidera o grupo, ficamos sabendo que os elementos que constituem Os Colegiais vêm de conjuntos escolares, sendo que ele próprio ainda não teve uma experiência em maior escala, apesar de há seis meses estar à espera de uma "chance". Resolveu ele mesmo realizar essa "chance" convidando colegas e amigos para se constituírem em Os Colegiais.

Veremos que muitas vezes, ao longo do tempo, Antunes decide realizar suas "chances", virar a mesa, revelando-se hábil articulador. Foi essa característica, aliás, que propiciou a criação do CPT. Adiante, escreve o articulista:

> Chegou a hora do ensaio e fomos dando o fora. Antunes Filho preocupado com o atraso de alguns atores saiu-lhes ao encalço, (não) sem que antes, despedindo, dissesse: "É um dos ossos do teatro amador. A falta de pontualidade. Muitas vezes por causa de um elemento a noite fica perdida. Mas aos poucos vou acabando com essa diferença e um mês antes da estréia garanto que não haverá retardatários"[10].

É notório o horror que Antunes mantém à impontualidade. Os que trabalham ou trabalharam com ele sabem a extensão desse horror. Investe até mesmo contra a mania generalizada no teatro de se anunciar a sessão para as 21 horas e iniciá-la 15 minutos depois. Seus espetáculos têm início, impreterivelmente, à hora marcada. Vê nisso um sinal de respeito ao espectador.

---

[9] Viriato Augusto, "O Teatro da Juventude", *Vida Esportiva Paulista*, fev. 1954.

[10] Texto não-assinado, "Os Colegiais", *A Época*, 7 set. 1951.

É difícil saber, ao certo, qual foi o repertório completo do Teatro da Juventude. A referida montagem de *Mortos Sem Sepultura*, noticiada em várias notas da imprensa, terminou não estreando. Mas, entre 1951 e 1952, várias peças foram apresentadas pelo grupo, nem todas dirigidas por Antunes. Interessam-nos, especialmente, duas montagens: *O Urso*, de Tchécov e *Os Outros*, de Gaetano Gherardi.

O Urso, estreada em 1951, mereceu uma crítica de Maria José de Carvalho no ano seguinte[11]. A direção foi considerada "bastante boa", embora Maria José fizesse restrições à tradução, "a não ser que a culpa do português deficiente caiba apenas ao descuido da direção e à ignorância dos atores". O interesse maior dessa montagem é que, com ela, Antunes Filho ingressou na televisão.

A cada ano, nesse período, algo grandioso ocorria em São Paulo. Começa em 1947 a fase dos grandes empreendimentos culturais, quando Assis Chateaubriand abriu o Museu de Arte de São Paulo, cujo valioso acervo incluía obras de Goya, Velasquez, Rembrandt, Picasso, Monet, Cezanne. O mesmo prédio dos Diários Associados, na Rua 7 de Abril, onde se instalara o MASP, no ano seguinte recebe outras obras assinadas por mestres da pintura universal – é o acervo do Museu de Arte Moderna, fundado por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Cicillo. Também no ano de 1948, dá-se a criação do TBC por Franco Zampari e da Escola de Arte Dramática por Alfredo Mesquita. Em 1949, o mesmo Franco Zampari, ligado a Cicillo, funda a Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Em 1950 (a 18 de setembro), vai ao ar a PRF-3 TV Tupy de São Paulo, a primeira emissora de televisão da América Latina. E, em 1951, o coroamento dessa fase: a abertura da I Bienal Internacional de São Paulo, reunindo em uma só mostra Picasso, Fernand Léger, Max Ernst, Pollock, Hopper, Alexander Calder, Pignon, Henry Moore, Germaine Richier, Willy Baumeister, Max Bill, Theodore Roszak, e dezenas de outros grandes da arte internacional, além dos maiores nomes da arte brasileira.

O conjunto dessas realizações provocou um choque cultural em nosso meio que, de tão intenso, não se revelou como "choque", e sim polêmica. Tanto TBC quanto Vera Cruz seriam acusados de instrumentos de colonização, ou de italianização das nossas artes cênicas, redutos de burgueses reacionários etc. A própria Bienal seria acusada de "colonizadora" por seu sistema de premiação que privilegiava os artistas estrangeiros, deixando a arte brasileira em plano secundário. Inestimáveis, no entanto, foram os benefícios que tais empreendimentos trouxeram às artes brasileiras. Nossos artistas e intelectuais passaram, a cada dois anos, a ver em São Paulo as mais avançadas correntes artísticas da Europa, das Américas, do Japão. A luta dos amadores cariocas e paulistas, que se estendeu por toda a década de 40, resultava no TBC. Pela primeira vez uma companhia teatral, além de introduzir escolas e processos modernos em nossos palcos, tinha continuidade e estabelecia a real profissionalização do ator. A Vera Cruz produziu filmes de nível internacional e trouxe ao cinema brasileiro os primeiros prêmios lá de fora – e, com os prêmios, um reconhecimento da qualidade. Tudo isso influenciou muito a geração que dava seus primeiros passos no teatro, no cinema, nas artes plásticas. Forneceu os "insumos básicos" para a guinada que se registraria em todos os setores artísticos brasileiros nos anos 60.

---

[11] Maria José de Carvalho, "O Teatro da Juventude", *O Tempo*, 2 mar. 1952.

Circulando nesse universo de novidades e revelações, Antunes consumia tudo e tudo transformava em vitamina para sua arte. O que mais o influenciou não estava nos palcos, mas nos museus e na Bienal. Já nesse início de carreira, as artes plásticas assumiam para ele a condição de parâmetros máximos à criação cênica. O novo teatro, com seu realismo esforçado, não o excitava tanto quanto a falta de limites à expressão que constatava nas artes plásticas. No TBC, como veremos, adquiriu conhecimentos práticos e assimilou muito da experiência dos diretores italianos – coisas que foram fundamentais à sua formação. Mas, desde sempre, as artes plásticas é que desenvolviam seus conceitos estéticos, referenciavam sua busca expressiva.

A televisão não o emocionou, como a ninguém do meio artístico; mas logo se revelaria um campo de trabalho não-desprezível. Além de muito rudimentar como meio expressivo (o videoteipe não existia ainda), pouca gente possuía aparelho de TV, o que tornava mínima sua importância como veículo divulgador. Consta que antes de inaugurar sua emissora, Assis Chateaubriand importou trezentos televisores e os colocou à venda nas lojas Cássio Muniz – apenas cinco estavam vendidos no dia 18 de setembro de 1950, quando foi ao ar o primeiro programa. No ano seguinte, quando teve início a série "Tele-Teatro das Segundas-Feiras", havia cerca de quatrocentos televisores na cidade.

Excetuando o teleteatro *A Vida por um Fio*, realizado por Cassiano Gabus Mendes em novembro de 1950, o "Tele-Teatro das Segundas-Feiras" foi a primeira série do gênero realizada na América Latina. No dia 5 de novembro de 1951, a peça de Pirandello, *O Imbecil*, dirigida por Osmar Rodrigues Cruz, inaugurou a série. Na semana seguinte (dia 12), *O Urso*, de Tchécov, direção de Antunes Filho, dava continuidade à programação. E assim, toda semana, iam ao ar peças dirigidas, alternadamente, por Osmar e por Antunes.

Recorda Osmar Rodrigues Cruz:

> A chegada da televisão foi uma coisa muito engraçada. Eu me lembro que assisti *O Urso* do Antunes num bar da Avenida Santo Amaro. Os bares tinham televisores para as pessoas assistirem. A chegada da televisão não provocou nenhum impacto; não se deu muita importância a ela porque nem todo mundo podia ter televisão. Pra nós foi bom porque deu um bom dinheiro. A gente ensaiava a peça durante quinze dias, no próprio local de ensaios do grupo; só na segunda-feira à tarde é que ensaiava no estúdio da TV. Então Cassiano assistia e marcava as câmeras. À noite ia pro ar. Tinha três câmeras no estúdio, a gente trabalhava com duas e a terceira ficava à disposição do jornalismo. Era o contrário de hoje, que se faz uma marcação para televisão. A gente fazia marcação como se fosse para o palco. E o trabalho era de suíte, que movimentava a câmera. O ator esquecia o texto, saía, o Cassiano passeava a câmera pelo cenário... aí o ator voltava... esquecia novamente [...] era uma calamidade. Pouca gente via os programas, então a coisa não repercutia.

Por dar "um bom dinheiro", a televisão tornou-se ponto de apoio a Antunes nos anos em que buscava uma situação definida no teatro. Porém, após consagrar-se como encenador, continuaria dirigindo teleteatros e até desenvolveu uma linguagem bastante pessoal no vídeo. Só em 1978, com a estréia de *Macunaíma* e a criação do CPT, abandonaria a televisão para dedicar-se exclusivamente ao teatro.

Em fins de abril de 1952, sob patrocínio da Sociedade Paulista de Teatro, o Teatro da Juventude apresentou no Municipal a peça de Gaetano Gherardi *Os Outros*, dirigida por Antunes Filho. Sobre o texto e o espetáculo, escreveu Ruggero Jacobbi:

> O texto denuncia a esfera em que o escritor continua agindo, que é dos teatros experimentais e universitários italianos de alguns anos atrás, completamente dominados por uma forma de neo-expressionismo. [...] Aparições de almas do outro mundo, "luzes psicológicas", tiradas sobre o destino e a morte, personagens simbólicas e abstratas, sem carne nem sangue. Sugestões todas estas que muito influenciam a fantasia dos moços, não só na Itália, como aqui no Brasil; e

bem o demonstrou a direção de Antunes Filho, aceitando e até aumentando as indicações do texto, com marcações espetaculares, gestos e olhares intensíssimos, efeitos plásticos e sonoros rebuscados e enfáticos[12].

Para Décio de Almeida Prado,

> Se em *Os Outros* vimos com prazer um ótimo cenário, desgostou-nos o estilo em que foi representada a peça, ou melhor, a mistura de estilos, porque, se um ator adotou a forma da naturalidade para expressar-se, outro, mal-informado, abusou dos esgares, gestos e voz, tudo dentro do mais falso e errado expressionismo teatral. Entretanto, devemos reconhecer que uma certa força emanou do trabalho do conjunto, devido à direção de Antunes Filho, embora outro encenador, mais amadurecido, pudesse ter dado mais unidade estilística ao espetáculo[13].

Opinião semelhante expressou Clóvis Garcia:

> A peça, bastante indecisa e com soluções pouco imaginosas, serviu para Antunes Filho demonstrar que possui qualidades de direção que ainda poderão ser desenvolvidas. Naturalmente a sua inexperiência fez com que desse aos vários personagens estilos diversos de direção, tentando estilizações que nem ele nem os atores estavam em condições de realizar. De qualquer modo o espetáculo apresentou um vigor cênico que é raro entre amadores[14].

Acompanhando, atualmente, festivais de teatro amador, é comum depararmos com espetáculos prenhes de signos obscuros, postos em cena através de escolas indefinidas, misturando estilos incompatíveis, revelando encenadores com muita vontade de "dizer" que esbarram no ausente, ou insuficiente, conhecimento de teorias e técnicas teatrais. Aparentemente *Os Outros* de Antunes estaria em quadro parecido. Quem sabe também *A Janela*, sendo um texto de cunho experimental, tenha padecido dos mesmos males. O caráter efêmero da manifestação teatral – que paradoxalmente é a força do teatro – constitui terrível muralha quando tentamos, décadas depois, fazer análise de um espetáculo. Encontramo-nos no escuro e recorrendo a exercícios de adivinhação. Ou consultando artigos publicados na época pela testemunha ocular sobre a qual pesa a responsabilidade histórica: o crítico. Ou apelando à memória de quem viu o espetáculo. Qualquer desses caminhos é, geralmente, precário. Temos, no presente caso, o testemunho de três respeitáveis críticos que, fazendo restrições ao

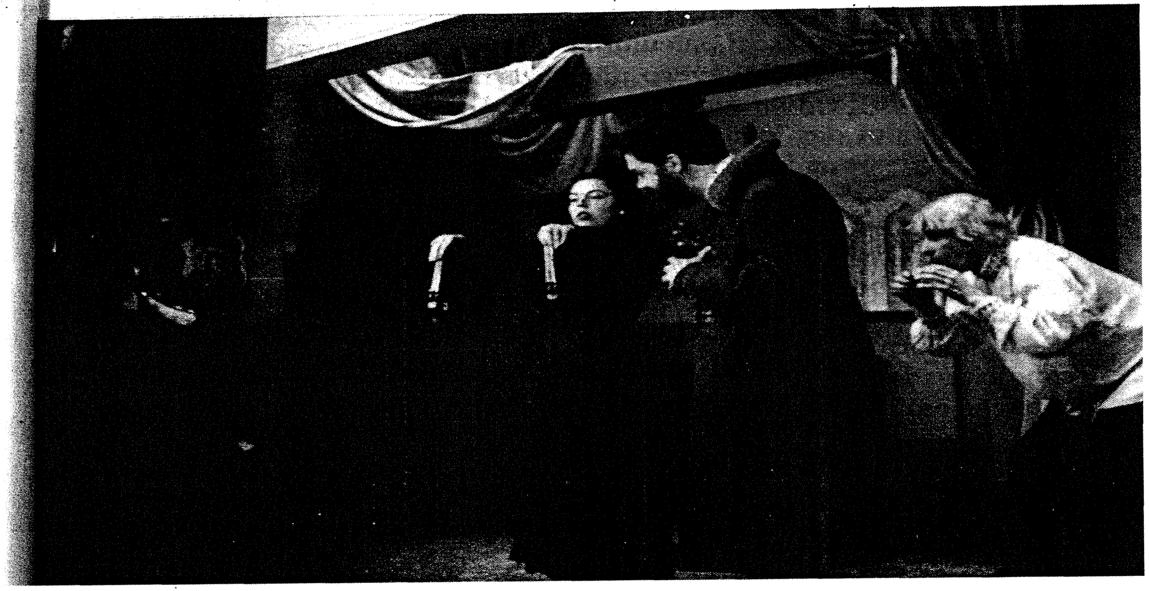
---

[12] Ruggero Jacobbi, "Um Espetáculo Amador", *Última Hora*, São Paulo, 20 abr. 1952.

[13] Décio de Almeida Prado, "Dois Espetáculos Amadores", *O Estado de S. Paulo*, 3 mai. 1952.

[14] Clóvis Garcia, "Teatro em São Paulo", *O Cruzeiro*, 31 mai. 1952.

O Chapéuzinho Vermelho, 1952.
Joana Duarte e Ângela Belmar
(Foto: Arquivo Antunes Filho)



O Urso. TV Tupy, 1952. (Foto: Arquivo Antunes Filho) espetáculo, apontando equívocos da direção, não deixam de salientar o talento do diretor. Quando, porém, a opinião desses críticos nos leva à imediata relação daquela montagem, realizada em 1952, às digressões simbolistas dos amadores de hoje, torna-se imprescindível considerar não apenas a distância que separa, no tempo, essas manifestações, mas também fazer – aí sim – um exercício de adivinhação, logo que se procura dar interpretação a uma matéria que já se tornou abstrata.

Ruggero Jacobbi refere-se a um fenômeno do teatro experimental italiano do pós-guerra, eivado de sugestões neo-expressionistas, com personagens "simbólicas e abstratas, sem carne nem sangue". Certamente não era esse o teatro ensinado no Conservatório de Roma, de onde procediam os diretores que fizeram a glória do TBC. O neo-realismo – como as variantes do Realismo – está integrado à corrente evolutiva da tradição moderna. Já essas experimentações, influenciadas pela guerra que na Itália foi uma catástrofe nacional, refletem facções da juventude preferindo as "almas do outro mundo" ao raciocínio cartesiano, à lógica que tudo explica. Esses moços viveram sua comoção sem edificar nada de permanente, mas estavam no encadeamento paralelo, na contracorrente da modernidade, em cujos pontos elevados situam-se o Dadaísmo e o Surrealismo. Esse clima italiano pertencia ao texto de Gaetano Gherardi. Ao levá-lo à cena, comenta Ruggero, Antunes Filho aceitou e até aumentou as indicações do original. Ora, o namoro de Antunes com o Surrealismo era antigo. Não o Surrealismo como processo de criação, é verdade, mas como efeito, como estética. Ao que tudo indica, *A Janela* pertenceu igualmente a esse universo estético, pouco fundamentado porém denunciador da inquietação do jovem encenador. Se nos experimentalistas italianos a matéria onírica, surreal, sucumbia aos traços exagerados, expressionistas (notar que Ruggero não diz "neo-expressionismo", mas uma forma de); em Antunes aparecia condimentada por uma carga cada vez maior das informações que o deslumbravam, mas não tinham tempo de se incorporar. Primeiro foi o Surrealismo. Depois chegou Sartre destilando amargura (ou náusea) sobre o cotidiano. Em seguida, vê com fascínio os filmes expressionistas alemães na Cinemateca de Paulo Emílio. E, por fim, na I Bienal, é tomado de assalto por obras em que artistas europeus registram o horror da guerra, como as figuras calcinadas de Germaine Richier; ou as cores e as formas de Willi Baumeister. Todas essas informações, condicionadas pelas visões apocalípticas da época, estavam em ebulição em nosso personagem.

Aqui está um princípio de compreensão das diferenças básicas – entre as muitas similitudes – de Antunes em relação às demais figuras do período heroíco do amadorismo paulista. Via de regra, o que os amadores buscavam era um teatro "diferente" do tradicional. Um teatro literário, técnicas atualizadas de representação, associadas à figura do diretor na acepção moderna, opondo-se à hegemonia do ator-estrela, para quem era reservado o centro do palco. Substancialmente pretendiam a atualização e caminhavam para o teatro burguês, alienado das problemáticas sociais, estabelecido na idéia do Belo, com maiúscula, e alimentado por suas relações intrínsecas. Ao se consolidar o TBC, a meta de renovação foi alcançada, o teatro antigo sepultado. Missão cumprida. Mas, para Antunes Filho, isso significava apenas o começo, a apropriação de técnicas básicas que o instrumentalizassem para um aprofundamento abissal. Via o teatro relacionado às demais artes e com uma linguagem potencial ilimitada. O teatro burguês não o satisfazia. Queria um teatro com língua própria e dinâmico. Se isso não estava claro em sua cabeça, era intuído. Embora não se possa ter idéia exata de como eram suas concepções cênicas, as indicações é de que fugiam ao convencional, à moldura essencialmente burguesa que definia os espetáculos, até aí, renovadores. Os seus eram ingênuos, provavelmente, mas traziam o germe da insatisfação, o gosto pelo incomum. Ao dizer que a evolução de Antunes foi "um pulo logo no começo", Coelho Neto expressa a surpresa causada pela primeira direção de Zequinha, até há pouco tido por um "Mamãe Morreu". Ele não recorria ao realismo de convenção, não pretendia fazer o teatro "certinho", mas colocar nele sua (à época confusa) visão de mundo.

Teve de aprender, no entanto, que era impossível queimar estágios impunemente. Para "falar" através do teatro, devia antes conquistar a língua teatral básica. E foi essa, talvez, a primeira grande lição dramática que aprendeu. Como não podia prescindir do teatro convencional nesta fase de aprendizado, atirou-se a ele, buscando no Realismo o domínio da ação dramática. Embora nos faltem maiores indicações, parece que a montagem de *O Urso* já é um ensaio nesse sentido. A única crítica feita ao espetáculo não fala de sua concepção cênica, porém, sendo Maria José de Carvalho – a autora da crítica – professora de estilos, e tendo considerado a direção "bastante boa", se deduz que Antunes, no mínimo, tentou uma abordagem realista de Tchécov – se tivesse usado o texto para seus delírios surreais ou expressionistas, certamente Maria José não o perdoaria.

A esta altura, em 1952, Antunes é freqüentador de um espaço teatral criado na praça da Bandeira por Nicette Bruno: o Teatro Alumínio. Na realidade, um empreendimento de jovens artistas vindos do Rio de Janeiro, liderados por Nicette, com muito sonho, muita garra, vontade de criar um centro de arte ... e nenhuma experiência empresarial. Apesar dos inúmeros tropeços comerciais, esse grupo realizou muita coisa, tanto no Alumínio quanto no TINB, que fundaram após perderem o Alumínio. Organizavam-se ali cursos, palestras, leituras e até sessões de filmes de arte. Ruggero Jacobbi incentivava toda essa atividade. E Abelardo Figueiredo iniciava ali sua carreira, com o mesmo ardor juvenil de todos os outros. Ele era uma mistura de administrador, conselheiro, relações públicas da Companhia e, sempre muito atento, cumpria essas funções competentemente. Certo dia, Fábio Sabag apresentou-lhe o diretor do Teatro da Juventude. Assim teve início uma boa amizade e criaram-se as condições para Antunes chegar ao que mais desejava: dirigir um elenco profissional. Antes, no entanto, concordou em dirigir uma peça infantil para ajudar a Companhia. Aberlardo Figueiredo conta o episódio:

> Por causa de uma lei, nós só receberíamos um auxílio da Prefeitura se tivéssemos no repertório uma peça infantil. Então, aquele *Chapeuzinho Vermelho*, nem sei se foi dirigido, improvisado... não sei te contar. Foi feito um arranjo [...] Acho que não é justo dizer que aquela foi a primeira direção de Antunes. Foi assim: "Vamos fazer o *Chapeuzinho Vermelho*?", pegamos o texto e não se ensaiou mais do que dez dias[15].

O elenco era formado basicamente pelos integrantes do Teatro da Juventude. Apesar das condições precárias e dos propósitos pouco artísticos da montagem, o espetáculo foi bem-recebido, fez carreira de sucesso. Na crítica a ele, Clóvis Garcia revela a atenção com que acompanhava o trabalho do nosso encenador:

> Antunes Filho é um exemplo de progresso e perseverança. Já anotamos aqui as suas qualidades intuitivas de diretor. Sem qualquer apoio ou orientação, como acontece em nosso meio quando alguém decide dedicar-se ao teatro, Antunes Filho vai progredindo à custa de suas próprias experiências. Em *Chapeuzinho Vermelho*, sua primeira tentativa de teatro infantil, conseguiu resultados apreciáveis, tendo em vista as deficiências da peça. Nos 3º e 4º atos, em que obteve a decidida participação do público, Antunes Filho revelou um correto senso de direção da peça infantil[16].

Em crítica não-assinada, sabemos que "Antunes Filho imprimiu à direção da peça uma técnica de *ballet*, nem sempre bem-realizada pelos elementos"[17]. Observação importante se nos lembrarmos que os espetáculos de Antunes sempre apresentam notável agilidade cênica, estando a movimentação dos atores, muitas vezes, mais próxima à dança do que às marcações teatrais.

E Décio de Almeida Prado nota que a companhia "é dirigida por Antunes Filho, com aquele zelo da minúcia, do acabamento da representação, que já lhe havíamos notado anteriormente"[18].

Mas nosso principal crítico dramático, depois de ver a montagem de *Os Outros*, já proporcionara a Antunes a chance que se tornaria decisiva em seu processo de aprendizado: indicou-o para assistente de direção no TBC. De maneira que, nos últimos meses de 1952, Antunes inicia um novo e importante estágio. O Zequinha, quatro anos após a estréia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ingressava no templo revolucionário do nosso teatro. Continuava inquieto, curioso, apaixonado, mas agora jogando sério. Era Antunes Filho e não mais Zequinha.

Em seu balanço dos eventos teatrais do ano, Ruggero Jacobbi diz que "Seriedade – é o traço fundamental da atividade dos mais jovens. E é pena que, em 1952, Sérgio Brito, José Renato e Antunes Filho não tenham tido as oportunidades que mereciam"[19].

Mas o tempo operava, rascunhava novos capítulos para a istória do teatro brasileiro.

---

[15] Abelardo Figueiredo, depoimento ao autor. As futuras citações atribuídas a Abelardo Figueiredo procedem da mesma fonte.

[16] Clóvis Garcia, "Teatro em São Paulo", *O Cruzeiro*, 13 set. 1952.

[17] Texto não-assinado, *Diário de São Paulo*, 29 jul. 1952.

[18] Décio de Almeida Prado, "Teatro Infantil", *O Estado de S. Paulo*, 17 ago. 1952.

[19] Ruggero Jacobbi, "Resumo de 1952: Os Diretores", *Folha da Noite*, 26 dez. 1952.

2. TBC: Um Castelo Encantado

Décio de Almeida Prado diz que Antunes é a pessoa mais agradecida do teatro. "Está sempre me agradecendo por tê-lo indicado ao TBC. Mas não fiz nada mais do que indicá-lo [...]"[1]. Isso, no entanto, dá bem a medida da importância que teve para Antunes o estágio de um ano e pouco na casa da rua Major Diogo, na qualidade de assistente de direção. Se para nosso grande crítico tal indicação estava inserida nas suas atividades normais, de crítico participante e atento, para Antunes significou um prêmio.

É compreensível que um esforçado aprendiz de teatro, em inícios dos anos 50, sonhasse com alguma função no TBC. A ojeriza pela instituição viria depois, quando novas companhias – quase todas saídas do próprio TBC, e todas copiando-lhe o modelo – movimentavam o ambiente teatral. Mas, em 1952, o TBC era ainda "um castelo encantado, o Parnaso"[2], o grande laboratório da renovação teatral. Para um jovem diretor como Antunes Filho, ansioso por conhecimentos que lhe permitissem dar passos à frente em vez de ficar dando voltas em círculos, com a potencialidade criadora aferroando, o TBC era a melhor saída. E lá foi ele, por volta de setembro de 1952, à rua Major Diogo, para ser assistente dos historicamente controvertidos "diretores italianos".

---

[1] Décio de Almeida Prado. Depoimento ao autor, 15 mai. 1987. As futuras citações atribuídas a Décio de Almeida Prado, se não forem acompanhadas de nota em contrário, procedem da mesma fonte. Sobre esta sua afirmação, de que Antunes é a pessoa mais agradecida do teatro, cabe uma observação. Depois de ter lido este manuscrito, Antunes me disse: "É claro que ir para o TBC foi importante, mas, para mim, mais importante foi a confiança que Décio de Almeida Prado demonstrou pelo meu trabalho. Gostaria muito que ele soubesse disso".

[2] Antunes Filho, em seu Depoimento a *Dionysos* nº 25, definiu o TBC como "um castelo encantado, o Parnaso".

Em depoimento a *Dionysos* contou como foi sua chegada:

> Eu me senti muito deslocado no meio de toda aquela gente que antes eu via como espectador. Além disso, eu era muito tímido e tinha muita admiração por todos eles, Cacilda, Sérgio Cardoso, Paulo Autran, toda aquela gente na mesma sala. Então eu não sabia onde enfiar a cara, de timidez. Eu queria ficar num canto[3].

Pode ter acontecido assim, mas os antecedentes à sua entrada no TBC, narrados por ele mesmo nesse depoimento, evidenciam lacunas em sua memória no que respeita às próprias atividades. Dá a impressão de que era quase virgem em matéria de teatro, quando, na verdade, apresentava uma peça a cada quinze dias pela televisão; o *Chapeuzinho Vermelho* que dirigiu continuava com sucesso no Teatro Alumínio, dali a pouco seria confirmado diretor de *Week-End* na companhia de Nicette Bruno, e era nome suficientemente conhecido para que sua estadia como assistente de direção no TBC merecesse notas ilustradas por fotos em jornais. Aliás, graças ao interesse de alguns colunistas por suas atividades, há prova impressa de uma malograda montagem de *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, direção de Ziembinski, que escapava completamente aos estudiosos do período vital do TBC, e Antunes lembrou[4] – para casos semelhantes, tem memória fotográfica. Outras fotos mostram-no entre monstros da casa (Luciano Salce, Ziembinski, Paulo Autran, Maurício Barroso, por exemplo), ou na escuta de um papo amigável de Ziembinski com Sérgio Cardoso. Sempre cara atenta, de quem *ouve*. Ao contrário de quando estava no Teatro Escola, onde falava muito, dava muito palpite; no TBC, ouvia.

Na seqüência do depoimento a *Dionysos*, conta:

> Eu servia muito bem café, ia sempre buscar café pra todo mundo. Mas o Bollini foi um cara importante porque ele me deu muita força, me trazia ao convívio dos outros, ele fez uma ponte muito bonita e me deixou ensaiar um ator, o Renato Consorte, numa cena. E foi uma coisa extraordinária, porque no dia da estréia o Renato Consorte teve aplausos nesta cena. Então eu fiquei encantado.

---

[3] *Dionysos*, nº 25, p. 137.

[4] A nota foi publicada no *Última Hora*, São Paulo, a 1º abr. 1953, sob um clichê onde aparecem Helena Barreto Leite (Dudu) e Antunes Filho num "flagrante de Norberto Esteves, durante um ensaio de *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues". No seu livro *TBC – Crônica de Um Sonho*, p. 83, Alberto Guzik escreve: "É ainda de Antunes a importante informação de que nesse ano de 1953 o TBC chegou a pôr em ensaio um texto de Nelson Rodrigues [...]".

Estando na esfera de Bollini, de Celi, de Salce, de Ziembinski, de Ruggero Jaccobi, para os quais fez assistência de direção, Antunes começava a assimilar muitos conceitos de teatro, e mesmo elementos de ética profissional, que caminham com ele até hoje. Foram coisas que subsidiaram seu desenvolvimento. Noções básicas do realismo teatral ele aprendeu ali. Veremos em seus próximos trabalhos o exercício contínuo do realismo. Os fantasmas surreais e expressionistas das montagens amadoras reapareceriam muito mais tarde, já não como carga simbólica abstrata, mas transformados em códigos lingüísticos, gerados pela síntese. Não foram, exatamente, congelados, mas permaneceram no substrato sofrendo alterações.

Existem, basicamente, duas histórias do teatro brasileiro: a escrita e a falada. A escrita não se resume nos poucos livros existentes sobre coisas do nosso teatro, capítulos da sua história ou a mesma na íntegra; a parte mais substancial, mais rica, espalha-se por periódicos de grande, média e ínfima tiragem, em pequenos relatos, entrevistas, crônicas pitorescas e reveladoras, escritos há muito tempo, perdidos em calhamaços de variedades. Parecem existir para dar ao pesquisador a ilusão de milagre quando, na aflição de saber mais sobre determinado assunto, lhe cai nas mãos um desses exemplares esquecidos. Eles nos oferecem a visão da humanidade teatral brasileira, dos percalços, dos delírios, sem filtros interpretativos.

A outra história, a falada, tem a ingrata duração da memória, que é curta, e uma característica perversa: o novo ponto sempre acrescentado por quem a reconta, desvirtua o sentido original do fato e quase sempre leva a desastrosas confusões. Oscila entre a difamação e a glorificação, dá preferência ao indivíduo em sua intimidade e desconhece os movimentos coletivos. Resume-se na fofoca.

A mocinha que hoje luta por um lugar no teatro, fazendo escola ou teatro amador com vistas à profissionalização, desconhece que há poucas décadas seu destino seria o de portar a "carteirinha de prostituta". Um dos instrumentos mais poderosos para alterar o quadro foi o TBC. No entanto, a mesma geração que usufruiu as benesses, caiu de pau em cima do empreendimento de Franco Zampari. Isso não teria tanta importância caso não concorresse para o esvaziamento de aspectos importantes do TBC, sobretudo no que respeita ao relacionamento entre os diretores e os atores, estes e a empresa. As expectativas humanas que ali se estabeleceram, a crença, a fé de cada um, todas essas coisas que, mais do que teorias, fazem o teatro, não mereceram registros.

A infelicidade de quem pretenda extrair do "caso TBC" uma visão humana e através dela chegar a novos enfoques do fenômeno e de sua relação no corpo sociocultural paulista, é que seus integrantes não tiveram o hábito de publicar desabafos, anedotas, fatos corriqueiros. Ficamos, assim, entre os tratados e as interpretações da ideologia tebeceana, que expõem a questão de forma monolítica; as memórias de integrantes do TBC registradas, décadas depois, pelo SNT e, portanto, sem muita isenção de ânimo, geralmente de caráter defensivo, cheias de lacunas, confusas nos detalhes; ou a história falada que se prende à vida social e às disputas domésticas e sexuais iniciadas naquelas polêmicas coxias, o que significa: fofocas.

O Teatro Brasileiro de Comédia teve fase amadora bastante curta; alguns anos de glória, depois o declínio e o colapso. Uma década e meia durou tudo isso. Apenas seis ou sete anos de grande prestígio. Um nada no tempo histórico que mudou tudo na história do teatro brasileiro. Seu criador passa de herói a vilão com a mesma facilidade, segundo os critérios de quem fala ou escreve sobre o TBC. Um dos posicionamentos apaixonados, enfocando-o como herói, é o de Cleyde Yáconis. Ao final de um depoimento ao SNT, ela diz:

> E pra terminar (quero) falar de um homem que nesse São Paulo e nesse Brasil tinha que ser amado. Num velho que quando eu conheci em 1948 tomava vinte a trinta Optalidons por dia, porque tinha uma dor de cabeça eterna. Um velho que, é verdade, inventou o TBC por brincadeira ou por vaidade. Ele foi apanhado numa bruta armadilha, porque se apaixonou por essa brincadeira e terminou velho, doente e, infelizmente, esquecido e abandonado. Eu fui no enterro, não chegava a ter vinte atores. E a esse homem eu quero dar o meu amor, minha saudade, minha ternura: Franco Zampari[5].

Brincadeira, vaidade, amor ao teatro e à terra que o acolheu e onde enriqueceu; tudo isso junto, ou talvez alguma outra coisa que jamais se consiga saber. O fato é que esse engenheiro napolitano, diretor de uma das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, amigo de Cicillo, idealizou e realizou o TBC, que foi um "castelo encantado" no malbaratado panorama do teatro brasileiro. Graças a Zampari, o TBC aglutinou valores emergentes, deu uma direção ao movimento que existia, deu-lhe impulso e uma orientação burguesa, como burguês era o contexto que o engendrou.

---

[5] *Depoimentos IV*, p. 42.

A geração que começou a dominar a arte e a cultura nos anos 60, levando-as a uma real modernidade como a vida social requeria antes de ser atropelada pelo militarismo, tomou-se por extremamente politizada e com isso facilitou muito o trabalho dos poderosos que a confinou em um curral. E um dos maiores desastres dessa geração foi não compreender absolutamente nada do que significou o TBC no processo evolutivo do teatro brasileiro em relação íntima com o processo evolutivo da sociedade brasileira.

Em vez de se analisar o TBC no contexto histórico em que ele aparece, colocavam-no como ostentação da alta burguesia, abrigando, no seu interior, um terrível plano de esmagamento da classe proletária. Bobagens do gênero.

Franco Zampari não era um poeta e sim um empresário bem-sucedido, capitão de indústria, homem pragmático e, como muito bem percebeu Mariângela Alves de Lima, orientou a programação do TBC "não apenas no campo cultural, mas também na área do consumo", considerando o "teatro como uma mercadoria para o público consumidor", e, para atrair as classes de poder aquisitivo, "o divertimento deveria conter um apelo elegante à inteligência e ao espírito do espectador"[6]. Se atentarmos às condições anteriores do nosso teatro, veremos quão audacioso foi esse empresário. Sua audácia estabeleceu novos padrões para a produção teatral e implantou a consciência de profissionalismo na classe. Criou uma infra-estrutura, um modelo e, em meio a tudo isso, favoreceu o espírito criador, não só por lhe dar condições materiais, mas também intelectuais ao trazer os diretores italianos.

Quando se polarizou a discussão sobre o TBC, ele passou a ser um símbolo destituído da humanidade que lhe deu vida: o corpo de artistas e técnicos que o integraram. Ninguém se preocupou em registrar os processos de criação ali desenvolvidos.

Se tentarmos entender a importância do TBC na formação de Antunes Filho através dos processos lá desenvolvidos e que teriam servido de bases ao nosso encenador, ficaremos decepcionados com a exigüidade de informações disponíveis. Diz Alberto Guzik que no programa de *Arsênico e Alfazema* (1951), "Adolfo Celi tece considerações sobre o método de ensaios que usa. Não

BIBLIOTECA

---

[6] *Dionysos* nº 25, p. 24.

há novidade quanto a isso. É a análise do texto na mesa, seguida da marcação. Mas fala sobre isso com veemência e paixão"[7].

No terreno específico dos métodos e dos processos dos diretores italianos (e também de Ziembinski), os parcos registros constam praticamente só dos depoimentos colhidos pelo Serviço Nacional de Teatro entre os remanescentes do TBC. Dois fatores interferem para que a reconstituição daqueles processos seja deficitária, mesmo com os depoimentos. Primeiro, a distância no tempo. Entre as experiências dos depoentes e as entrevistas registradas decorreram quase três décadas – que foram, além disso, as mais agitadas do teatro brasileiro. Segundo, a própria situação das pessoas, em início de carreira e sem grandes conhecimentos de teorias e técnicas teatrais. Naquela época, Stanislavski era um nome atrás do qual existia um método esotérico, desconhecido. Os diretores italianos, embora realistas, não utilizavam o "método" ou, pelo menos, dele não faziam publicidade. Em uma entrevista com Antunes, Maria Lúcia Pereira fala de Flamínio Bollini como "introdutor de Stanislavski no Brasil" e que teria vindo do Actors' Studio[8]. Informação que não consta em outras fontes consultadas. O próprio Antunes, na mesma entrevista, não a confirma. E quando a entrevistadora pergunta se em *Vá Com Deus*, primeira montagem para a qual Antunes fez assistência de direção, Bollini usou algum recurso desse tipo. Ele responde:

> Não, em *Vá Com Deus* não. Até no *Vá Com Deus* foi muito engraçado, porque ele se apegou [...] ele era muito eclético, o Bollini. Então, em *Vá Com Deus* ele se apoiou muito nos irmãos Marx para fazer. O próprio Sérgio Cardoso fazia o Groucho. Mas, se ele fez isso em *Ralé*, não deu pra perceber no espetáculo que ele usava o método de Stanislavski[9].

Na mesma série de entrevistas, Paulo Autran diz:

> Eu me lembro de ter feito muito laboratório com o Celi, aquilo que hoje em dia se chama laboratório e que muita gente pensa que foi criado depois disso. Não. Celi usava os ensinamentos de Stanislavski. Com ele fizemos várias vezes exercícios que Stanislavski fazia e recomendava fazer para propiciar um clima de concentração e criação.
>
> P – E vocês, atores, tinham consciência de que estavam seguindo o método de Stanislavski?
>
> R – Não. Às vezes Celi dizia: "Olha, isso aqui é uma idéia de Stanislavski". Apenas o Celi não fazia muito alarde. Celi era um homem de uma cultura muito sólida e estava mais preocupado em fazer espetáculo, em nos transformar em atores, em nos melhorar como atores, do que em nos incutir teorias na cabeça[10].

Cleyde Yáconis narra uma experiência sua com Adolfo Celi, quando fez *Assim É Se Lhe Parece*, de Pirandello:

> Eu tinha três anos de teatro e fui fazer a Sra. Frola. Era uma velha de setenta, oitenta anos, sei lá, que eu tinha que fazer. O Celi marcou ensaios comigo de manhã [...] e disse: "Cleyde não tem andar de velho, não tem voz de velho, não tem nada. Existe velho. Claro que hoje pode haver até um velho de sessenta anos que corra cem quilômetros, mas essa não é, porque senão o texto diria. Então, essa é uma velha velha". Pela primeira vez, em 1953, eu recorria à memória emotiva, porque ele disse: "Pra te facilitar, vamos lembrar de velho". Eu me lembrei de minha avó. Começamos a juntar vários elementos de minha avó, que me eram muito vivos e presentes. E ele fazia exercícios comigo para ver quais os elementos de velho que dava: atravessar a rua, quase ser atropelada, ver cachorro, ver crianças, ver vitrina, rezar, ir na igreja, e nós fomos selecionando. E um dos elementos que eu fiz [...] foi o uso da mão. Não era só pelo fato dela ser italiana, não. Mas é que a minha avó, que morreu com oitenta e quatro anos, o sentido que ficou nela muito vivo, foi o tato. Ela primeiro punha a mão e depois dizia: garrafa. Era uma necessidade, tudo ela pegava. Eu fiz a velha [...] com essa característica. Que se eu ia dizer fio, o gesto vinha antes, mas era da memória emotiva, exercícios, laboratório, sem usar essas palavras[11].

É interessante notar a importância e a ausência de Stanislavski nesse período. Todos os consideravam básico, mas inatingível. De alguns amadores dos anos 40 ouvi que liam Stanislavski em espanhol. Tudo bem. A questão é: compreendiam? Há uma afirmação de Grande Otelo bastante pertinente. Com a simplicidade do artista sofisticado que é, ele diz: "Eu nunca tive um Stanislavski para aprender, porque eu achava o nome muito difícil e o que estava escrito também"[12]. A febre stanislavskiana cresceu ano a ano nos bastidores e a má interpretação do seu método levou a inúmeras extravagâncias, confusões memoráveis, terminando por atropelar Brecht nos anos 60, quando o teatro épico virou coqueluche tropical.

Mas, no caso do TBC, quais métodos e correntes de pensamento eram colocados? A forma como apresentam a produção tebeceana dá a impressão de que esses diretores eram todos robozinhos programados para realizar "um teatro burguês". Convém estabelecer que, dentro do teatro burguês, ou seja: tea-

---

7. *TBC – Crônica de um Sonho*, p. 30.
8. *Dionysos*, nº 25, p. 84.
9. *Idem*, p. 139.
10. *Idem*, p. 177.
11. *Depoimentos IV*, p. 32.
12. *Depoimentos III*, p. 97.

tro feito pela e dirigido à burguesia, cabem infinitas visões estéticas, formas de dizer as coisas. As revistas e o Teatro Arena foram igualmente burgueses, e também o Teatro Oficina, praticamente todo o teatro dos anos 60, até aqueles radicais e malfeitos espetáculos "conscientizadores" dos CPCs, eram fundamentalmente burgueses. Há vários indícios de que o núcleo de encenadores tebeceanos não era tão homogêneo. Necessariamente as concepções antagônicas do teatro europeu da primeira metade deste século interagiam no TBC, embora quase sem eclosões, pasteurizadas ou, no mínimo, niveladas por uma estética obrigatória, imposta desde as bases ideológicas e de *merchandising* da empresa.

Acautelava-se a burguesia mantenedora do TBC contra ideologias que lhe eram inconvenientes. Já em 1950 ocorreu um caso de encerramento de temporada por questões ideológicas. Apesar da boa média de público, *A Ronda dos Malandros*, de John Gay, direção de Ruggero Jacobbi, foi retirada de cartaz, resultando no afastamento do encenador. Igual providência seria tomada mais tarde, em 1964, contra a polêmica montagem de *Vereda da Salvação* dirigida por Antunes Filho.

Evidentemente, no que respeita aos processos de criação, esse dado é substantivo, pois cada escola supõe uma linguagem e cada linguagem implica uma ideologia determinando a estética, que, por sua vez, solicita procedimentos específicos para ser realizada.

As diferenças entre os diretores que fizeram a glória do TBC não podem ser aferidas pelo humor de cada um, mas pelo seu posicionamento. É claro que existiam ali concepções antagônicas. A própria origem do TBC, a partir do trabalho dos amadores dos anos 40, já contém esse antagonismo. De um lado, importava o Expressionismo, via Ziembinski, de outro lado, operavam certos princípios de Jacques Copeau, aqui divulgados por Alfredo Mesquita. Mediando essas linhas, aparecia a formação neo-realista dos diretores italianos.

Essas tendências convergem ao TBC e a elas se agrega uma outra, de orientação épica, defendida por Ruggero Jaccobi. Portanto, a visão que normalmente nos é oferecida sobre o TBC resulta muito mais plácida do que era a realidade. Ali entrecruzavam-se vários interesses, interagiam concepções artísticas colisivas. Um cadinho a centenas de graus de temperatura, visto publicamente numa embalagem elegante, térmica e apolínea.

É de se lamentar, portanto, que não existam registros metódicos dos processos desenvolvidos por cada diretor. Eles são aqui extremamente importantes por estarem no alicerce do teatro de Antunes Filho. Fundamentalmente importantes, por estarem no alicerce do próprio teatro brasileiro moderno.

Se as visões antagônicas eram pasteurizadas no resultado final, sua ebulição interna não passava despercebida ao atencioso assistente de direção. Mais do que estar vendo "como se faz um espetáculo", ali ele tomava contato com diferentes concepções cênicas, conceitos diferenciados; e características específicas de um e outro encenador eram absorvidas, assimiladas, por ele. Em seu depoimento ao SNT, Antunes traça um perfil desses diretores:

> Ziembinski era muito auto-suficiente. Inclusive foi um referencial que depois eu tentava imitar: "Como é que ele sabe essas coisas? Como é que ele faz esse gesto preciso? Como é que ele dá essa inflexão, mesmo em polonês?" [...] Ele era uma espécie de modelo, e eu chegava em casa e tentava reproduzir aquilo: "Como é que ele consegue captar isso?" Depois é que eu vi – ele tinha distância, ele tinha a Polônia, então podia ver melhor certas coisas do brasileiro que eu achava incrível como é que ele, Ziembinski, estrangeiro, podia ver, e eu, brasileiro, não. Nós estávamos ofuscados pela realidade ao nosso lado, e ele conservava essa distância para observar melhor. O Celi era um conhecedor de palco que até hoje eu admiro. Ele errava, às vezes, completamente, a linha do espetáculo, mas a coisa, na mão dele, sempre funcionava. Extraordinário! A capacidade de espaço e de música de seu espetáculo era extraordinária. O Celi é um grande ourives do teatro, brilhante mesmo. Você pegava uma cena de qualquer peça, colocava na mão dele, e ele fazia aquilo ficar uma coisa fervorosa, quente, *caliente*. Era muito bonito o que ele fazia. Depois a gente pensava: "Mas não era isso o que o texto queria dizer!", mas tudo bem, tudo bem! Nós estávamos aprendendo ainda, tateando, ainda, conhecendo teatro.
>
> O Ruggero era camarada, mas ele não estava nem aí com o espetáculo. O lance dele era outro: era falar de Brecht, era falar do teatro novo, da nova dramaturgia alemã, de coisas assim. Ele era um homem teórico, profundamente teórico[13].

A certa altura a entrevistadora pergunta "qual era o método de trabalho que os diretores usavam com os atores". Resposta:

> Por exemplo, o Ziembinski, que eu tanto adorava, não era legal nisso, não. Mas, para a época, tudo bem. O Ziembinski já vinha com a peça todinha inflexionada, dirigida, com as luzes já feitas. No primeiro ensaio ele já sabia tudo como é que era e ai de você se não desse aquela inflexão! Tinha que dar direitinho: o gesto tinha que ser exatamente aquele que ele já sabia na casa dele. Os atores tinham, apenas, que tornar aquilo viável. A direção era pré-fabricada [...] se havia

---

[13] *Dionysos* nº 25, p. 138.

> alguma dúvida, não eram os atores que resolviam. Ele é que tentava resolver, ele é que marcava exatamente. Você teria que colocar naquela sílaba da frase a mão na cadeira; ai de você se não colocasse. O Celi já dava um pouco mais de liberdade, mas ele também pré-fabricava as coisas. Ele dava a possibilidade de você começar a fazer a coisa, aí ele entrava também com o seu idealismo, aí ele tinha aquela visão, a visão dele. Aí você tinha também que caminhar nas suas águas. [...] Era uma espécie, também, de Ziembinski, só que o Ziembinski era mais ator e tinha mais técnica. Embora o Celi também seja um bom ator, até hoje. O Bollini era mais inquieto, nunca sabia o que queria. Aí ele deixava para os atores, misturava-se com eles e procurava alguma coisa com eles. Mas ele era ótimo, porque era o mais inquieto de todos. Ele não sabia exatamente o que queria – queria mas não queria, ouvia mas não ouvia... O cara mais moderno de todos era o Bollini.
>
> P – Mas isso era através de laboratório ou era direto na cena?
>
> R – Direto, em cima da própria cena. Eu nunca o vi fazer laboratório... ou vi?... Uma vez eu o vi fazer uma experiência de semilaboratório; num canto lá, mas foi uma vez só. O Salce, não. O Salce discutia idéias; era sofisticado, falava o que queria, os atores faziam, ele discutia, voltava, colocava de novo, explicava mais. Raramente ele fazia como o ator deveria fazer. Mas os três mostravam como o ator deveria fazer – mais o Ziembinski, depois o Celi, que mandava sempre reproduzir, e o Bollini muito pouco. Ele era muito engraçado também, mas era mais diretor que ator. Porém o mais moderno, para mim, foi o Bollini[14].

Como foi, na realidade, o estágio de Antunes Filho no TBC é algo difícil de ser reconstituído. O fato é que lá chegou humilde, "servindo café muito bem", cheio de respeito e admiração por aqueles diretores e atores, ouvindo muito e falando pouco. Alguns meses depois interrompeu o estágio para dirigir *Week-End* no TINB. O espetáculo fez sucesso, competiu com o TBC nos borderôs e, o mais importante: revelou um diretor de reconhecido talento. Voltando ao TBC, nada se alterou: continuaria assistente de direção, servindo cafezinho, ouviria muito e falaria pouco. Então, abandonou o TBC e voltou à batalha entre os "independentes".

É certo, por exemplo, que ele nunca recebeu um níquel em pagamento pelos serviços prestados[15], o que é de surpreender, pois colide com o que mais se elogia no TBC: o profissionalismo. Terá sido caso único? Esse estágio, entretanto, será capitalizado pelo TBC, anos depois, que o apresenta como "cria da casa". Lembra Abelardo Figueiredo que o TBC, em *releases* distribuídos para divulgação de *Yerma* (1962), colocou Antunes como o elemento que resgatava os diretores italianos – estes poderiam ficar

tranqüilos na Itália, pois criaram Antunes Filho para continuar seu trabalho no Brasil. Essa propaganda revolta Abelardo que foi quem propiciou a Antunes a primeira oportunidade para dirigir um elenco profissional, no TINB.

Quando Antunes Filho saiu do Teatro Escola, segundo Coelho Neto, "já tinha um senso muito global do teatro". Os trabalhos que apresentou em seguida destacaram-no entre os amadores mais sérios. Nesse caso, por quê foi tão importante o estágio no TBC, onde sua capacidade artística, de criador, não era reconhecida, sendo-lhe reservadas funções subalternas? A resposta é a própria essência do TBC, que foi o mais poderoso instrumento da modernização do nosso teatro por introduzir, de uma vez por todas, o diretor. O diretor não pode valer-se apenas da intuição e da sensibilidade; precisa adquirir sólidos conhecimentos do palco, das técnicas cênicas, de tudo o que envolve a produção do espetáculo. Ao estagiar no TBC, Antunes observava o trabalho de diretores experientes (embora todos bastante jovens), as diferentes maneiras como cada encenador soluciona os problemas que surgem. Coisas que poderia levar anos a descobrir por seus próprios meios, os diretores italianos já sabiam e demonstravam. Além disso, não se tratava de um grupo de medíocres, mas de homens de visão, artistas, criadores, e deles Antunes assimilou princípios que se integraram na sua personalidade, na maneira de realizar o espetáculo através do ator. Por outro lado, não os acompanhou beatificamente, acreditando em tudo, mas exercendo a crítica, avaliando os processos.

No depoimento de Cleyde Yáconis sobre Celi aparecem princípios que, se não têm originalidade, têm poder dramático e são princípios que Antunes incorporou, usa-os sempre. Por exemplo, quando Celi diz: "Não tem andar de velho, não tem voz de velho, não tem nada: existe velho", coloca algo que os atores do CPT ouvem sempre Antunes dizer. Quanto ao gesto antecipando a fala, é um dogma para Antunes e conduz a um outro lembrete permanente: "O ator não fala, é falado".

O lamentável de não existirem memórias escritas das miudezas, dos detalhes e das manias inclusas no processo daqueles diretores é que não nos permite o acesso a uma série maior desses princípios. Devemos também à Cleyde Yáconis a descrição de uma "mania" de Bollini:

> O apelido dele era "faça ver". É lindo. Em 25 anos de teatro eu nunca vi um elenco xingar tanto, desesperar, chorar e trazer tanto material. A gente chegava no dia seguinte e dizia: esta cena pode ser assim, pode ser assim e vinha com mil propostas, e ele dizia: pode ser, pode ser. Faça ver. Faça ver, entende? E nós chorávamos e nós arrancávamos cabelo e cada dia material, material. Chega-

---

[14] *Idem*, p. 144.

[15] É o que afirma Antunes Filho tanto em entrevista que me concedeu (*artes:* nº 60) quanto em entrevista a Maria Lúcia Pereira (*Dionysos* nº 25).

va Bollini, quem sabe fazendo assim? É, pode ser. Faça ver. Então o apelido dele ficou "faça ver". E de faça ver em faça ver, o público viu um espetáculo sensacional[16].

Quem trabalha com Antunes há de identificar imediatamente a influência. No CPT os atores criam as cenas e depois as mostram a Antunes que passa a elaborar sobre elas. Esse método que ele desenvolve com brilho inigualável tem origem, provavelmente, no "faça ver". Não é por acaso que ele considera Bollini "o mais moderno" entre os diretores do TBC.

Portanto, assim como o TBC integrou-se à tradição do teatro brasileiro, fortalecendo e solucionando sua tendência ao modernismo, Antunes absorveu no TBC conhecimento e técnicas que serviram para aprimorar o teatro que já estava nele e que era da nossa tradição. Muitos anos depois, viria a proporcionar a um TBC já desprezado e nos últimos dias a glória de fechar o ciclo da revolução modernista teatral brasileira. É de se compreender que Abelardo Figueiredo se revolte quando Antunes é apresentado como cria do TBC. As coisas não têm linearidade; o aprendizado do teatro implica um complexo de fatores. Realmente, desde o início, Antunes revelava sua enorme potencialidade que, de qualquer forma, o conduziria às mais altas esferas do teatro; mas uma declaração dele sintetiza a importância que teve o TBC na sua carreira e no teatro nacional como um todo:

> Foi o teatro do diretor que nos ensinou a ter uma visão sobre o que era a direção de teatro[17].

---

[16] *Depoimentos IV*, p. 34.

[17] *Dionysos* nº 25, p. 146.

3. Week-end

Uma crônica de Ruggero Jacobbi publicada a 8 de janeiro de 1953 termina assim:

> Nicette completou vinte anos anteontem. Acordou chorando, porque naquele dia tinha que dispensar parte do elenco e renunciar temporariamente a *Week-end*. Nicette está na idade em que outras moças começam a bordar o enxoval ou estão acabando de cursar o colégio. O amor pelo teatro levou-a a assumir graves responsabilidades, a conhecer desde cedo o gosto amargo da profissão, o lado ingrato da vida. Será que valia a pena? Certas vezes, meus amigos, a gente tem vontade de mandar tudo às favas e ir tentar profissões mais fáceis e rápidas – a política, por exemplo [...][1].

Ao falar do "gosto amargo da profissão, o lado ingrato da vida", Ruggero nos revela o outro lado do teatro paulista daqueles anos em que o TBC ofuscava tudo. Diretor italiano, que se encontrava no Rio de Janeiro desde 1946, quando se desligou da Companhia com a qual veio em excursão, e que foi chamado para integrar o corpo de encenadores da *Piccola Itália* da rua Major Diogo, Ruggero era um apaixonado pela idéia da modernização do teatro brasileiro não através de fórmulas introjetadas, mas pelo seu desenvolvimento natural. Apregoou a necessidade da formação de autores e diretores brasileiros e incentivou a criação de novas companhias. Quando Nicette Bruno chegou a São Paulo com sua *troupe* a fim de aqui realizar um projeto ambicioso, contou desde logo com o incentivo e o calor humano de Ruggero Jacobbi. Mas, de qualquer forma, teve que comer o pão que o diabo amassou para realizar seus planos, com pequenas glórias e enormes frustrações.

---

[1] Ruggero Jacobbi, "*Week-end* Não Irá à Cena", *Folha da Noite*, 8 jan. 1953.

Muito cedo, aos quinze anos, Nicette estreou em *A Filha de Ilório*, de D'Anúnzzio, na Companhia Dulcina-Odilon, em uma "temporada de arte" promovida por Maria Jacintha no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi a revelação do ano, com medalha de ouro e tudo. Realizava o sonho de sua mãe, Eleonor Bruno, cuja vocação era para atriz mas precisou contentar-se com a profissão médica (era ginecologista). Depois, Nelson Rodrigues escreveu *Dorotéia* especialmente para ela e, assim, mãe e filha juntaram-se na grande aventura do palco.

Por volta de 1950 Nicette apaixonou-se pela idéia que alguém lhe passou de um teatro desmontável, todo feito de alumínio, com o qual poderia viajar pelo Brasil. Como as coisas rolam, as idéias se espalham, o Secretário de Cultura do Município de São Paulo soube do projeto e convidou Nicette a realizá-lo em São Paulo. Para isso, cedeu-lhe um espaço na Praça da Bandeira, próximo ao Anhangabaú. E nada mais além do espaço.

Assim veio a *troupe* do Rio de Janeiro, com todo entusiasmo juvenil e muita ingenuidade. O teatro foi montado, tornou-se um espaço movimentado, até o dia em que a realidade atropelou o sonho. Diz Nicette:

> Perdi o Teatro Alumínio porque não tinha idéia das dívidas. Um dia amanheço com o contra-regra batendo na porta do apartamento, dizendo que as Lojas Cimo estavam com um caminhão no teatro retirando as cadeiras. Fui correndo pra lá. Já tinham retirado todas, pois não tinham sido pagas. Aí tivemos uma bonita demonstração de solidariedade. Na rua Santo Antônio tinha aquelas lojas de móveis e os proprietários se reuniram, me procuraram, e disseram: "Não se preocupe, menina, porque nós vamos lhe arrumar as cadeiras". Então, naquele laivo de heroísmo, eu disse: "Já que não tenho cadeiras pra oferecer ao público, não cobro o preço exato". De qualquer maneira, a essência romântica era forte. Uma semana depois a Prefeitura interditou o teatro. Não deu o Alvará de Funcionamento porque o teatro não tinha cadeiras[2].

Nessa época Antunes Filho já começara a ensaiar *Week-end*, segundo uma reportagem de Oscar Nimtzovitch publicada antes da estréia da peça:

> Antunes Filho levou exatamente um ano para montar o escrito de Coward. Inicialmente pensava em levá-lo à cena quando Nicette Bruno se encontrava ainda no Teatro de Alumínio. Ensaios foram realizados, a vontade era imensa. Todavia, apesar do grande esforço, sucederam-se fatos e mais fatos, determinando a paralisação[3].

Sem teatro, a companhia ficou à deriva, ao sabor dos ventos e da vontade suspeita dos poderes públicos. Apesar de muitas promessas, a ajuda não chegava. Então, a saída foi mambembar pelo interior. Como as coisas dramáticas de ontem podem ser engraçadas hoje, é rindo que Abelardo Figueiredo relembra alguns episódios dessa fase. Um deles é exemplar:

> Fomos mambembar pelo interior. Nicette, Paulo Goulart, Walmor Chagas, todos aqueles atores que surgiram conosco. Fomos a Araraquara, a Campinas, a várias cidades [...] E a companhia de fato espantava um pouco, porque tínhamos um repertório que era assim: *De Amor Também se Morre, Amor Versus Casamento, A Senhorita Minha Mãe* [...] Então, chegávamos na cidade e logo éramos considerados hereges. Houve um bispo de uma cidade que não me lembro se era Botucatu, ou qual era, que proibiu os paroquianos de assistir nossa companhia porque éramos enviados do Diabo. Quando eu soube disso, saí correndo, fui beijar o anel do bispo e pedir por amor de Deus que não fizesse aquilo. Acho que foi a primeira vez no teatro brasileiro que aconteceu algo como o que fiz então: marquei na tabela que o elenco inteiro tinha que comungar na missa de domingo. Então, nós comungamos e quando ele viu aquelas caras de jovens desprotegidos, subiu no púlpito e pediu para os paroquianos irem ao teatro.

A volta a São Paulo e os sucessos posteriores estão registrados na citada crônica de Ruggero Jacobbi:

> Na Capital, esperava-o (ao elenco) uma surpresa: nada de teatros, nada de subvenções. Ou melhor – muitos teatros "amanhã", muitas subvenções "depois de amanhã [...]" E o elenco esperou. Continuou ensaiando *Week-end*. Arrumou pequenas "defesas" na televisão e no teatro infantil. Esperou por um teatro, por uma casa qualquer. O Arthur Azevedo fora uma burla. O Leopolddo Fróes foi prometido e a promessa até hoje (apesar do voto da Câmara, favorável à representação de espetáculo para adultos naquele palco) não foi cumprida. Pretexto: o teatro não está em condições. E o São Paulo? Pois não sabia, Nicette, que o São Paulo ia ser reformado? E que Bibi Ferreira e José Cantuária tinham sido aceitos não como companhias de arte dramática, mas sim como carpinteiros, pedreiros e pintores de paredes?[4].

A *troupe*, porém, não se deixava abater, continuava buscando soluções. E foi assim que surgiu o TINB – Teatro Íntimo Nicette Bruno. Tendo encontrado uma loja na rua Vitória, propriedade de Oswald de Andrade, alugaram-na para ali instalarem o teatro.

---

[2] Nicette Bruno, depoimento ao autor, 11 jun. 1987. As citações futuras atribuídas a Nicette Bruno procedem da mesma fonte.

[3] Oscar Nimtzovitch, "Novidade no TINB [...]", *Correio Paulistano*, 20 set. 1953.

[4] Ruggero Jacobbi, *art. cit.*

Em função da falta de dinheiro, constituiu-se a “sociedade”. Conta Nicette que “o mestre de obras ficou sócio, o eletricista, também... o capital era o trabalho”.

E prossegue a atriz:

> Nesse arrojo todo, íamos à procura de patrocínios. Não conseguíamos nada, mas metíamos a cara. É conde Matarazzo? Então vamos lá, vamos bater na porta. Nunca conseguimos nenhuma verba. A gente juntava os dinheirinhos das famílias, das pessoas envolvidas. Minha família me ajudou muito; mamãe, o tio Pascoal que, na época, praticamente se desfez de tudo dele e se voltou pra ficar conosco ali, trabalhando, era o homem dos sete instrumentos, fazia tudo, desde a bilheteria até a contra-regra, até a roupa [...] foi uma figura que jamais será esquecida por nós porque, além disso, era o espírito animador, sempre alegre, colocando mais lenha na fogueira pra que não deixássemos apagar aquela chama. O Ruggero acompanhou tudo isso e ele achava muito curiosa a nossa proposta. Trabalhando em um núcleo onde esse problema financeiro não existia, ele nos via do outro lado, nos esmerando cada vez mais por manter uma dignidade profissional. Isso o entusiasmava.

No TINB o movimento era diuturno: cursos, palestras, exibição de filmes de arte e até uma programação criada por Abelardo Figueiredo, chamada *Improviso*, que acontecia aos sábados à meia-noite e tinha a participação de elementos do TBC. Foi nessa programação que Madalena Nicol despediu-se do Brasil após sair, entre muitas desavenças, do TBC (segundo Abelardo Figueiredo, o TBC não se achava em condições de manter duas estrelas como Cacilda Becker e Madalena Nicol, então optou por Cacilda). Todo esse movimento animou o teatro paulista, revelou atores, lançou o primeiro diretor paulista, Rubens Petrilli, que estreou ainda no Alumínio dirigindo *Amor Versus Casamento*, e lançou profissionalmente Antunes Filho.

A sucessão de acontecimentos envolvendo Antunes no período que vai de 1951, quando fundou o Teatro da Juventude, a 1953, quando estreou profissionalmente no TINB, mostra-o como um “possuído pelo teatro”. Está no amadorismo, na televisão, no Alumínio, no TBC... e tudo o que faz vai consubstanciando laços. Dispende muita energia, porém de maneira ordenada, em coisas que fatalmente levarão a outras. Dispende mas não desperdiça. E, fora o teatro, é claro que o jovem de vinte e poucos anos solta-se pelas ruas, madrugada afora, tem seus romances (alguém disse que ele era bastante narmorador), curte futebol – sempre gostou de futebol e até vê no espírito do jogador, do atleta, um modelo de comportamento para o ator –, adora cinema e não perde um lançamento, envolve-se em todo tipo de discussão, com a voz alterada de quem emite juízos definitivos (ainda que, no dia seguinte, todos esses juízos sejam revistos), unindo fino humor a um natural sarcasmo e, sobretudo, gesticulando muito, jogando aquelas mãos compridas, aqueles braços longos, para todos os lados – coisa que ficou sua marca registrada e da qual todos os que falam de Antunes daquele tempo se lembram. Em sua coluna “Ronda”, Cavalheiro Lima descreve-o como um “rapaz com jeito de violinista vienense aclimatado no Brás”[5]. É figura conhecida, estimada e presente em tudo. Não fica enfurnado entre as paredes de salas de ensaios dando tratos à bola de “como fazer teatro”. Busca conhecimentos dentro e fora do teatro e aplica-os no momento da criação.

Os ensaios de *Week-end* começaram logo após o início de sua atividade como assistente de direção no TBC, mas os problemas enfrentados pela companhia de Nicette Bruno interromperam o trabalho. Reiniciaria os ensaios após a inauguração do TINB.

Para a inauguração do TINB, Ruggero Jacobbi conseguiu que Armando Couto – com muito prestígio na época pois com sua mulher, Ludy Veloso, alcançara grande êxito lançando o jovem autor Millôr Fernandes – dirigisse a comédia *Ingênua... Até Certo Ponto*. Abelardo Figueiredo chama a atenção para um fato: peça de grande sucesso em São Paulo, em 1953, ficava em cartaz três meses, e *Ingênua...* ficou cinco meses em cartaz, um supersucesso. E foi esse o tempo que Antunes dispôs para ensaiar e montar a peça de Noel Coward. Para o elenco do TINB a direção foi inesquecível. Diz Abelardo Figueiredo:

> Acho que Antunes, já nessa direção, tinha todas as características que o fizeram explodir no teatro. Ele imprimiu uma disciplina que eu nunca vira antes. Porque, ainda no Rio, fizemos uma peça dirigida por Dulcina, às vésperas de uma viagem dela a Portugal, e foi tudo muito atabalhoado, uma coisa confusa. Mesmo na direção de Armando Couto, o elenco dava muito palpite. Demais. Ao primeiro palpite que deram, Antunes mandou todo mundo calar a boca. Praticava exercícios com o elenco, fazia todo mundo caminhar... o que ele veio a desenvolver como um “estilo Antunes Filho”, já estava ali colocado. Havia marcações de contratempo de texto, de todo mundo caminhar e, por causa de uma palavra, todos paravam. Eram coisas espantosas, que ninguém tinha visto. Era um pouco de direção de comédia... era Frank Capra misturado com tudo o que você possa imaginar. Nesse mesma época em que ensaiávamos *Weed-end*, pintou no Teatro Santana a companhia italiana de Marcelo Moretti* com *Arlequim Servidor de*

---

[5] Cavalheiro Lima, “Ronda”, *Diário da Noite*, 26 set. 1953.

* Houve equívoco do depoente; Marcello Moretti veio como primeira figura com o Piccolo Teatro de Milão, não com companhia própria.

> Dois Amos [...] então, todo aquele ritmo de *Arlequim* [...] Bem, eu tenho a impressão que Antunes é dessas pessoas que não abrem mão de nada do que sente que pode absorver. Não é que copia, ele apreende, assimila, incorpora.

Para Nicette Bruno,

> já naquele momento ele demonstrava uma forte segurança cênica. Era uma pessoa muito inquietante, como continua sendo até hoje e, aliás, acho que isso é característica fundamental, bem própria ao dinamismo de execução, de realização dele como artista. Mesmo nessa primeira direção, ele deixava os atores completamente entorpecidos numa pesquisa constante. Jamais se satisfazia com o que era apresentado. Era uma busca constante e uma provocação para que cada ator fizesse o mesmo com sua própria cabeça. Então, naquele momento a gente já vislumbrava que o Antunes seria o diretor de grande porte que é hoje. Tinha diferenças entre trabalhar com ele e com outros diretores. Personalidade muito forte, processos próprios que, é evidente, ainda não estavam bem definidos para ele mesmo, mas com aquela inquietação, numa insatisfação, numa busca [...] O resultado foi extraordinário, porque foi um espetáculo com segurança, com uma firmeza [...] veja, o talento de Antunes se fazia presente nesse seu primeiro trabalho. Havia segurança, muita determinação do que ele queria propor como espetáculo.

No dia 2 de outubro de 1953, no TINB – Teatro Íntimo Nicette Bruno, à rua Vitória próximo à praça Júlio Mesquita, Antunes Filho estreava profissionalmente como diretor, com a peça de Noel Coward, tradução de Tindaro Godinho, *Week-end*. No elenco estavam Nicette Bruno, Eleonor Bruno, Paulo Goulart, Kleber Macedo, Elísio de Albuquerque, Suzana Morel, Guilherme Correa e os atores convidados Elisabeth Henreid e Ruy Affonso. Os cenários eram de Rubem Rey (ex-integrante do Teatro da Juventude, também estreando profissionalmente).

A leitura das críticas feitas a *Week-end* evidencia a questão do "nacionalismo" no teatro que começava a ser discutida. Estávamos no limite das épocas. O teatro moderno tinha sotaque estrangeiro; como é que seria ele em português? E, especialmente, em português do Brasil? Falo, é claro, do idioma cênico. Veja, por exemplo, a crítica de Miroel Silveira:

> Antunes Filho deu a *Week-end* uma direção coerente, viva, minuciosamente trabalhada, com alguns esplêndidos achados de marcação, como o mergulho no divã feito por "Simão" e as posições incômodas de "Jackie" na cena das advinhações e na do soluço como o "boxeur". Para quem conhece a maneira britânica de ser e de representar, a linha que impôs à peça parecerá certamente muito latina, e mesmo nacional. Porém, é francamente admissível o fato de que, para a nossa platéia, e para nossos atores ainda distantes de um plano de representação com características internacionais, venha a ser essa a solução mais próxima, a que evita desníveis chocantes[6].

E a de Mattos Pacheco:

> É um espetáculo agradável, que se assiste com satisfação, que chega a surpreender como, logo na sua segunda apresentação, atinge o TINB um nível raro de ser obtido nas outras companhias, nos outros elencos, com exceção do TBC. Se o Teatro da Rua Major Diogo se dispusesse a montar *Week-end* talvez não lograsse maiores efeitos, melhores resultados. [...] A peça, nesta versão, foi dirigida por Antunes Filho, que assim estréia, e muito bem, no profissionalismo. Deu uma linha talvez não muito "britânica", mas sem dúvida agiu com inteligência, utilizando o melhor possível os elementos com que dispunha, dentro de suas possibilidades, dentro da capacidade máxima de cada um[7].

Na crítica de Maria José de Carvalho a questão está implícita, mas colocada em termos de estilo:

> Com uma habilidade de relojoeiro numa verdadeira mecânica de precisão, domina aí Noel Coward as situações cômicas, encadeando-as com um grande senso de medida para um resultado dos mais satisfatórios. Uma direção firme e comedida é o que nos parece exigir o espírito da peça. E, se quanto a isso faríamos algumas restrições a Antunes Filho, não podemos, por outro lado, negar-lhe, dentro da sua concepção estilística e estética da obra, uma segurança e um habilíssimo manejo dos intérpretes e das marcações[8].

Já Cavalheiro Lima discute abertamente a questão e fala, com todas as letras, em um "estilo brasileiro de direção":

> A apresentação profissional de Antunes Filho, como diretor, vale o espetáculo. Ele soube conferir um estilo particular à peça de Coward, com uma linha pouco britânica talvez. Preferíamos, porém, elogiar sua tentativa de imprimir características particulares ao nosso teatro popular à figura por exemplo desenhada esplendidamente por Eleonor Bruno. Cremos que o "estilo brasileiro de direção" só pode ser conseguido, em textos alienígenas, através de uma procura equivalente por exemplo à realizada pelo tradutor da peça, nacionalizando termos segundo o princípio de que "versão" pressupõe elementos de "adaptação" ao nosso idiomatismo. Nem por isso preconizamos uma direção de cena à revelia do conteúdo psicológico das personagens. Mas, sem dúvida alguma, o encontro de um meio termo, pelo menos com relação aos espetáculos comerciais, demonstra senso e amadurecimento profissional. Assim nos explicamos a razão pela qual Antunes Filho deu à versão de Coward tintas mais carregadas, capazes de reforçar o interesse da platéia. Mesmo porque uma tentativa de imitação corre os ris-

---

[6] Miroel Silveira, "*Week-end*", *Folha da Manhã*, 17 out. 1953.

[7] Mattos Pacheco, "Um Espetáculo Para Fazer Carreira", *Última Hora*, 6 out. 1953.

[8] Maria José de Carvalho, "*Week-end*", *O Tempo*, 7 out. 1953.

> cos de cair num cosmopolitismo que vem a ser a negação do espírito nacional de cada peça. Somente os diretores que privam de duas culturas podem distinguir as diferenças entre ambas. E entre esses podemos citar muito poucos, assim memso de nacionalidade que não a nossa[9].

Aflora nesse discurso algo que, por certo, dominava as discussões dos grupos, nos bares e nos saguões de teatros, mas que os críticos abordavam discretamente. Era um fenômeno recente, os diretores brasileiros estavam surgindo nesse momento e só eles é que poderiam revelar o que seria o hipotético "estilo brasileiro de direção". Mas o assunto rendia polêmica. E isso fica mais evidente ainda no que diz Cavalheiro Lima em sua coluna, no dia seguinte à citação anterior:

> Não queremos nesta segunda nota acentuar qualquer caráter por ventura polêmico da orientação de Antunes Filho na direção de *Week-end*, mas tão-somente frisar que o jovem diretor demonstrou um senso muito apurado de espetáculo popular imprimindo à comédia de Coward característicos tipicamente tradicionais em nosso teatro[10].

Pelo jeito Cavalheiro Lima era um consumado contraventor: falar de "característicos tipicamente tradicionais em nosso teatro", no momento mesmo em que a tradição era negada, não deixa de ser uma atitude corajosa – e das mais lúcidas. Quando ele fala de "diretores que privam de duas culturas" e que os poucos possíveis de serem citados são de "nacionalidade que não a nossa", refere-se obviamente aos "diretores italianos" (e ao polonês, também) do TBC. Sintoma que, já em 1953, tinha início uma tomada de posição quanto aos diretores estrangeiros. Mas um deles, Ruggero Jacobbi, não deixa de entrar na discussão:

> Vejam o milagre que Antunes Filho fez com este *Week-end*, de Noel Coward, peça de deliciosa e maliciosa inteligência, porém louca e inconsistente como suas personagens, puro divertimento, aérea brincadeira, delírio de teatralidade. Antunes Filho conseguiu uma unidade rítmica, uma naturalidade vocal e uma riqueza visual que costumam ser típicas dos diretores consumados. Conseguiu também (o que é mais difícil) realizar o meio-termo entre a absurda pretensão de transformar em ingleses os atores brasileiros e a tentação de adaptá-los inteiramente ao nosso meio, desvirtuando a peça. Em suma: um delicioso espetáculo de comédia[11].

Ruggero diz, primeiro, que o texto é dramaturgicamente bem elaborado, porém nada mais do que uma brincadeira; segundo,

---

9. Cavalheiro Lima, "Ronda", *Diário da Noite*, 14 out. 1953.
10. *Idem*, 15 out. 1953.
11. Ruggero Jacobbi, "*Week-end*", *Folha da Noite*, 7 out. 1953.

que Antunes realizou essa brincadeira com a habilidade de um "diretor consumado" no trato dos elementos cênicos e dos recursos interpretativos (unidade rítmica, naturalidade vocal e riqueza visual). Como resposta à "polêmica" do momento, Ruggero nos fornece as tintas do espetáculo: nem a absurda pretensão de realizar um espetáculo britânico no Brasil e por brasileiros, nem o desprezo à nacionalidade do autor e das personagens, o que significa: interpretação brasileira a um texto inglês. Isso junto à observação de Cavalheiro Lima de que Antunes imprimiu à encenação "característicos tipicamente tradicionais em nosso teatro", completa o quadro.

A mesma encenação hoje não ensejaria, por certo, qualquer comentário dessa ordem. É um tipo de discussão completamente superado. Na época, entretanto, isso tinha suprema importância e, na perspectiva de hoje, é fácil entender o fenômeno: não eram apenas os criadores que "estavam aprendendo a fazer teatro", também a crítica estava aprendendo a analisar o espetáculo e sentindo a necessidade de novos parâmetros, assim com a platéia estava aprendendo a ver teatro.

Esse aprendizado se dava em conseqüência da negação do teatro anterior e a maior dificuldade estava justamente na definição de valores. Miroel Silveira disse que nossa platéia e nossos atores estavam distantes de um plano de representação com características internacionais. Um juízo no mínimo equivocado. E o equívoco não pertence a esse brilhante intelectual, mas à raiz de todo o processo cultural desenvolvido no período da modernização: o que se pretendia era a concretização de um teatro e de uma arte "aos moldes" do que de mais avançado se produzia no mundo (Europa e E.U.A. eram o mundo). O movimento mimético não era como o dos modernistas de 22 que sobre a forma aplicavam as "cores nativistas" e assim traduziam o mimetismo por absorção mais assimilação, igual a enriquecimento da expressão. Não: pretendia-se cópia fiel e escarrada – forma, som, cor e tudo. Nesse aspecto os diretores estrangeiros desserviam a cultura logo que realizavam um teatro europeu, justamente por serem europeus e donos de expressão muito forte, e assim reforçavam a ilusão do teatro "aos moldes" europeus, como o ideal.

Artista e pensador consciente das transformações pelas quais passava a cena nacional, Ruggero Jacobbi via como única saída a formação de diretores brasileiros, únicas figuras capazes de realizarem (e definirem) o teatro nacional. Para chegar a um "plano de representação com características internacionais", como queria Miroel, os criadores precisariam percorrer um longo caminho, dominar primeiro as técnicas teatrais (aprender a fazer teatro moderno) e com elas procurar uma expressão brasileira; por fim, apurar essa expressão de forma a tirá-la do regionalismo e dar-lhe conotações universais.

Ao unir técnicas modernas (ainda que intuitivamente) de preparação do ator, dando ênfase à psicologia das personagens, a uma leitura do texto que, a partir de muitas pesquisas e estudos sobre o contexto das ocorrências da peça, unifica a visão dos intérpretes sobre o universo que deveriam criar, e juntando a isso características tradicionais da nossa cena (que dizem respeito ao temperamento do ator brasileiro), Antunes esboçava a forma moderna do teatro brasileiro. Era, sem dúvida, um teatro "diferente" do praticado no TBC. Mas, também, era o início de alguma coisa: não estava pronto. Daí que, se estabelecia certa identidade com a platéia (críticos inclusos), não deixava de chocar alguns intelectos que tinham as maneiras italiana e polonesa de encenar como perfeitas, modelos a serem seguidos. Antunes começa, portanto, sua carreira, envolvendo-se em polêmicas fundamentais que não o particularizam: levam-no ao centro dos significados do teatro brasileiro.

"A temporada teatral deste ano ficará memorável em São Paulo." Com estas palavras, Ruggero Jacobbi inicia a crítica a *Week-end*. Relaciona em seguida o que vê de altamente positivo no panorama que se desenha, no que respeita aos esquemas empresariais e da produção do espetáculo, para concluir:

> Todos esses fatores positivos seriam, por si mesmos, insuficientes, se outros não interviessem, que os transcendem e que realmente caracterizam o sentido concreto da renovação, ou melhor, desta "estabilização" da renovação. Primeiro, e amplíssimo, é o fenômeno do aparecimento de um grande número de jovens e bons atores, todos eles formados na Escola ou fora dela, mas na base de uma civilização teatral autêntica, cosmopolita e não provinciana, artística e não artesanal, cultural e não circense. O segundo fator, mais limitado por enquanto, é a revelação de novos autores nacionais. O terceiro, de importância definitiva, é a consagração de uma nova figura, cuja simples existência enche de orgulho os estrangeiros (primeiro Ziembinski) que aqui introduziram a idéia e a prática da direção. Esta nova figura é o diretor nacional: não um ensaiador, no sentido tradicional da palavra, mas sim um diretor, isto é, uma inteligência viva, um gosto determinado, uma cultura e uma técnica. Três espetáculos deste ano marcam de maneira definitiva este acontecimento histórico: *A Falecida Mrs. Blake* (dir. Rubens Petrilli), *Esta Noite é Nossa* (dir. José Renato) e agora *Weed-end* (dir. Antunes Filho). É a vitória da mocidade: dos "meninos" que ainda ontem eram alunos ou assistentes no TBC e na EAD[12].

---

[12] *Idem*.

Uma vitória sim, mas que não implicava maiores facilidades para esses "meninos". O ambiente não lhes era ainda favorável. O público potencial do teatro continuava sendo a burguesia abastada que tinha os olhos voltados para fora, para o brilho da Europa, e levava arraigado o conceito de que o artista nacional era de segunda categoria. Também os empresários que começavam a aparecer – geralmente atores que saíam do TBC para constituírem suas companhias – viam grande risco em confiar as produções a esses meninos.

Dos três diretores saudados com entusiasmo por Ruggero, apenas José Renato prosseguiria com certa regularidade a carreira. Quanto a Rubens Petrilli Aragão, logo foi para a Itália onde, ao que se informa, casou-se e abandonou o teatro; e Antunes Filho teria que esperar mais cinco anos para realizar sua segunda direção profissional. Diz Abelardo Figueiredo:

> Depois do *Weed-end* procurávamos um novo texto para o Antunes dirigir. Mas, já estávamos em 1954 e o Ruggero resolveu tirar uma verba da Comissão do IV Centenário e montar com a Companhia *O Primo da Califórnia*, de Joaquim Manoel de Macedo e *Lição de Botânica*, de Machado de Assis. O espetáculo resultou em nada porque o TINB não tinha estrutura para fazer peças de época. E aí acabou o TINB. O Oswald de Andrade pediu o imóvel de volta porque não podíamos pagar o aluguel, acabou tudo [...][13].

A nota irônica desse episódio é que o TINB teve seus momentos de glória com os jovens diretores brasileiros que Ruggero tanto incentivava. E quando ele pretendeu dar mais força à frágil companhia, encarregando-se da direção de um espetáculo, afundou-a. Coisas da sorte e do azar à mercê dos quais nosso teatro sempre esteve.

Uma das ambigüidades do TBC era propiciar o aparecimento de diretores brasileiros, mas não os aceitar em seus quadros. Aos que despontavam, mesmo de reconhecido talento, o mercado de trabalho era reduzido, quase inexistente. No caso de José Renato, só lhe foi possível a continuidade porque estava, junto a um grupo de jovens atores, experimentando uma nova e econômica modalidade teatral: a representação em arena. Mas Antunes Filho dependia de companhias que o contratassem. Com o fechamento do TINB nenhuma outra alternativa se apresentava, a não ser os teleteatros.

---

[13] O espetáculo que reuniu peças de Macedo e Machado de Assis teve o título de *Brasil Romântico*, direção de Ruggero Jacobbi e cenários de Darcy Penteado.

Assim mesmo, depois do sucesso de *Week-end* e por falta de perspectivas junto a elencos profissionais, aceitou dirigir duas peças para grupos amadores, e o resultado foi um desastre, em ambos os casos.

O primeiro foi para o grupo de Lotte Seavers. A peça de Kurt Goetz *Iolanda* estreou em março de 1954 no "teatrinho de Ibiratiba", como era conhecida a sala de espetáculos na mansão de Lotte Seavers, e foi simplesmente malhada pela crítica. Cavalheiro Lima disse que "a direção de Antunes Filho não conseguiu extrair dos amadores que formam o elenco nada, ou quase nada, capaz de salvar o espetáculo"[14]. Mais benevolente, Maria José de Carvalho anota que Antunes enfrentou "com entusiasmo e coragem as enormes dificuldades da peça mas, apesar de compreendê-la, não lhe deu o necessário realce"[15]. O autor da coluna "Bastidores", do *Última Hora* (não-assinada), foi mais duro, afirmando que o diretor "ficou preso, tolhido, preocupado em marcar muito, mas tirando toda a naturalidade e sinceridade dos intérpretes"[16].

A outra montagem foi com o Teatro Permanente das Segundas-Feiras, grupo dirigido por Carla Civelli Jacobbi (irmã de Ruggero), cuja preocupação era revelar novos autores e levava seus espetáculos no Teatro Leopoldo Fróes. Encenou *O Empréstimo*, de Clô Prado (Clotilde Pereira Prado), figura da sociedade que teve uma peça de sua autoria encenada no TBC. O desastre, no caso, começava pelo texto que, segundo Décio de Almeida Prado, "poderia não ter sido encenado sem que o teatro brasileiro ou a autora tivessem com isso perdido grande coisa"[17]. Para Nicanor Miranda, a direção foi "frouxa" e a interpretação "sofrível"[18]. Apenas Ruggero Jacobbi ameniza o panorama dizendo que Antunes dirigiu "com firmeza dois atores praticamente estreantes, apesar de uma marcação um tanto rebuscada e de certo relaxamento no ritmo"[19].

É de se acreditar que Antunes tenha se esforçado por realizar bons espetáculos, mas as condições eram adversas. Ao contrário do amadorismo que antes praticara, em grupos nos quais era o líder e impunha suas regras, enfrentou dois elencos de experiência mínima mas com filosofias próprias, aparecendo como diretor convidado para montar, em curto espaço de tempo (que em grupos amadores é menor ainda), os textos que convinham aos grupos e não a ele. Em uma encenação "marcou muito" e na outra fez "marcação um tanto rebuscada". Ou seja, na impossibilidade de trabalhar convenientemente os atores, como sempre fez, tentou valer-se de desenhos, de marcações mecânicas e não geradas pelo aprofundamento no universo da peça junto com os intérpretes. O resultado foi, no mínimo, infeliz. Compreendeu que só com elencos experientes, empenhados, totalmente voltados ao teatro, poderia desenvolver sua linguagem, realizar espetáculos no nível que pretendia e se sentia capaz de alcançar. Não se meteu, por isso, em novas aventuras do gênero.

---

[14] Cavalheiro Lima, "Ronda", *Diário da Noite*, 30 mar. 1954.

[15] Maria José de Carvalho, "Iolanda", *O Tempo*, 30 mar. 1954.

[16] Não-assinada. *Última Hora*, 31 mar. 1954.

[17] Décio de Almeida Prado, "Duas Peças", *O Estado de S. Paulo*, 20 jul. 1954.

[18] Nicanor Miranda, "O Empréstimo", *Diário de S. Paulo*, 27 jul. 1954.

[19] Ruggero Jacobbi, "Duas Peças de Clô Prado", *Folha da Noite*, 26 jul. 1954.

Embora sem dirigir, Antunes continuava participante, ligado aos movimentos, brigando pelos direitos do "diretor brasileiro".

Nesse período ficou amigo do artista catalão Joan Ponç que o iniciou nos mistérios das artes plásticas, exercendo forte influência no trabalho que Antunes viria a realizar. Conta ele:

> Eu era da turminha da Biblioteca e ele do lado, do Museu de Arte Moderna... Nós é que comíamos a salsichinha da esquina num "miserê" desgraçado. Mas o Joan Ponç era muito generoso comigo. Nós saíamos, ele me dava livros, a gente ia ao museu, ele me explicava as coisas, por que uma linha, por que o claro-escuro, por que o vermelho, por que o azul [...][20].

Notamos que sua ligação com as artes plásticas era antiga – a I Bienal produzira efeitos sensíveis sobre ele – mas eram influências estéticas agindo na esfera puramente intuitiva. Com Joan Ponç dava seus primeiros passos no sentido de conhecer os processos da criação plástica, entender os códigos, os significados, as linguagens. Eram valores que se incorporariam definitivamente à criação cênica.

Mas seu trabalho, de fins de 1953 a início de 1958, restringiu-se à televisão. Ainda em 1953, Ruggero Jacobbi levou-o à TV Paulista, Canal 5, para dirigir a primeira série de teleteatro daquela emissora. Logo Antunes aparecia tanto no Canal 5 quanto no Canal 3, onde iniciara com o "Teleteatro das Segundas-Feiras". Dirigiu no "Teatro da Semana", no "Grande Teatro Três Leões", no "Teatro Sopatel", no "Teatro do Brasil", textos da dramaturgia internacional e nacional com os grandes atores do teatro e da televisão da época. Em 1958, inaugurou a "TV de

---

[20] Antunes Filho, entrevista ao autor, *artes:* nº 60, 1985.

Comédia" que entrava na linha tradicional da "TV de Vanguarda", dirigindo *Negócios de Estado*, comédia de Louis Verneuil montada, algum tempo antes, pelo TBC.

Uma nota de *O Estado de S. Paulo*, comentando o que foi visto de melhor na televisão em 1958, diz que:

> Este ano, salientaram-se sobretudo os programas de teatro televisionado e as revistas musicais. Os melhores diretores, nos gêneros, parecem-nos ter sido dois profissionais já consagrados anteriormente: Antunes Filho e Abelardo Figueiredo, respectivamente[21].

Porém, 1958 marcou a volta de Antunes Filho ao teatro.

---

[21] *O Estado de S. Paulo*, 4 jan. 1959.

4. Interlúdio: Teatro e Nacionalismo

A volta de Antunes Filho ao palco em 1958 não foi mero acidente de percurso ou nova tentativa do encenador a despeito de um contexto desfavorável. Pelo contrário: foi propiciada por um movimento coletivo que abriu espaço no teatro aos jovens encenadores. Como ele, outros de sua geração apareceram em cena fazendo valer também para o teatro as reivindicações que, segundo Mário de Andrade, foram levantadas pelos modernistas de 22: o "direito permanente à pesquisa estética" e a "estabilização da consciência criadora nacional"[1]. O conjunto das produções que se verificou a partir de então, deu forma orgânica ao teatro nacional moderno.

Por seu lado, o teatro era impulsionado pelo andamento histórico da sociedade brasileira que, dentro do binômio nacionalismo/desenvolvimento industrial, passava por grandes transformações com vistas à modernização dos setores produtivos e da economia.

Na fase desenvolvimentista iniciada com o fim do Estado Novo apareceram bandeiras, como a da campanha "O Petróleo É Nosso", e iniciativas decisivas para o implemento da industrialização brasileira, como a fundação da Siderúrgica de Volta Redonda, que serviram de balizas a outros empreendimentos de grande vulto, culminando com a implantação da indústria automobilística no ABC paulista, a partir de 1956, quando Juscelino Kubitcheck assumiu a presidência da República.

---

[1] *O Movimento Modernista*, p. 242.

A realidade nacional era, então, pensada no Instituto Superior de Estudos Brasileiros, na Escola Superior de Guerra, e em outras instituições "superiores". A riqueza da esfera em que se organizavam as idéias corresponde às explosivas contradições do progresso brasileiro. Os grandes centros – sobretudo São Paulo – industrializavam-se rapidamente sob o estigma que acompanha a evolução das economias dependentes: carreiam enormes contingentes populacionais das regiões onde a miséria viceja. Além de provocar uma tragédia social pelo desenraizamento de milhões de seres, o fenômeno impulsiona os salários para baixo dada a fartura de mão-de-obra disponível.

Aceleram-se as convulsões sociais. A dado momento, em 1958, São Paulo transformou-se em campo de batalha por causa dos aumentos nas tarifas de transportes coletivos. As tensões urbanas, contudo, eram pequenas perto das que cresciam no campo. No Nordeste as Ligas Camponesas ensaiavam uma revolução buscando saída para a condição feudal mantida pelo coronelismo.

O Plano de Metas do governo JK rasgava estradas a um único destino: Brasília. Muitos milhares de *candangos* trabalhavam 24 horas por dia, tornando realidade o fantástico projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer que empolgava todo o mundo mas com grandes transtornos para a economia do país: o FMI voltava a enviar suas missões controladoras ao Rio de Janeiro. Para agravar esse quadro, uma terrível seca no Nordeste engrossou as filas de desembarque na Estação do Brás, em São Paulo.

O próprio desenvolvimento, embalado como estava no espírito nacionalista, reclamava profundas revisões nas estruturas sociopolíticas do país que, de repente, parecia romper sua condição de produtor de matérias-primas e de economia fundamentalmente agrária, pela de nação industrializada e de economia diversificada. Assim aflorava naturalmente, dadas as circunstâncias históricas, uma pré-revolução brasileira.

O ambiente artístico contagiava-se no clima pré-revolucionário e, nos diferentes setores, ensaiavam-se decididas atitudes participativas.

O tom dominante nas artes nesse final de década soava ainda no diapasão da burguesia, prevalecendo o gosto apurado (em oposição ao mau gosto geral), a elegância, a visão que compartimenta o mundo. Entretanto, não uma arte burguesa estática, auto-suficiente, mas em busca de uma identidade. A geração de 45, na poesia, e o Grupo dos 19, nas artes plásticas, movimentos vigorosos do início dessa pequena revolução cultural, deixam claras as tendências que interagiam no movimento global: enquanto a primeira, de certo modo, recuava ao Parnaso, a segunda abria um leque de tendências artísticas apontando os caminhos do nosso modernismo consoante às mais avançadas correntes internacionais. A Bienal Internacional de São Paulo veio interferir poderosamente nesse panorama, consolidando a proposta de abertura para o mundo.

A década de 50 foi dominada, em nível mundial, pelo Abstracionismo, em conseqüência da internacionalização da arte após a II Guerra. E por aqui também floresceu o abstrato exercitado segundo as mais variadas correntes ou subescolas. Foi o Concretismo, porém, a escola mais cultuada. Em 1952 os concretistas de São Paulo publicaram o manifesto "Ruptura" estabelecendo que

> é o novo: as expressões baseadas nos novos princípios artísticos; todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria); a intuição dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes probabilidades de desenvolvimento prático; conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio[2].

Com o crescimento do parque industrial, a ampliação da classe média urbana, a agilização dos meios de comunicação, fatores que terminam expondo as contradições conjunturais e estruturais da sociedade, o ambiente propiciou maior fluxo de idéias e de estéticas. E o Concretismo se reveste de importância nesse início de década, não tanto por introduzir "novos princípios artísticos", e sim por propor uma arte com mais cérebro do que instinto. A obra de arte não deveria resultar dos "devaneios" do artista, mas de seu pensamento estético regido por severas normas de apreensão e representação do mundo.

Em São Paulo o Concretismo surgia simultaneamente nas artes plásticas e na poesia, mas através de grupos distintos: no mesmo ano de 1952 foi lançada a revista *Noigandres* pelos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, e Décio Pignatari. Poucos anos depois eclodia no Rio de Janeiro o Neo-Concretismo através de um manifesto redigido pelo poeta Ferreira Gullar, abrangendo artes plásticas e literatura (poesia e prosa), e marcando a primeira formulação antagônica dentro da escola ao afirmar que

---

[2] O manifesto "Ruptura", 1952, foi assinado por Lothar Charroux, Waldemar Cordeiro, Kasmer Féjer, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto e Anatol Wladislaw.

> o racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções de objetividade científica[3]

Estas correntes crescem ao longo da década. Os artistas concretos de São Paulo profissionalizam-se na indústria que requeria *designers*, projetistas, comunicadores visuais – atividades paralelas que fortalecem o movimento e abrem novas perspectivas.

Também em outras áreas processavam-se avanços lingüísticos que afirmavam o nacionalismo. O cinema, já em 1955, entrou nos grandes debates sociais com *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, anunciando uma saga que seria respeitada nos centros mais evoluídos: o Cinema Novo. E na música popular, em 1958, eclodiu um gênero que, apesar de incorporar elementos eruditos, penetrou todas as camadas sociais, ultrapassou fronteiras e exerceu influência mesmo sobre a música do chamado Primeiro Mundo: a Bossa Nova.

Este quadro estimulante tinha um outro respaldo: Brasília. No momento de afirmação da modernidade artística no Brasil, a construção da Novacap teve papel decisivo. As fabulações plásticas e literárias atingiam porções ínfimas da sociedade, mas Brasília, até por ser uma decisão política, revolvia todos os segmentos sociais, interiorizava a civilização litorânea e botava em xeque a capacidade econômica do país. No que respeita à evolução da arquitetura moderna entre nós, era o golpe de misericórdia na mentalidade que estabelecia para formandos em arquitetura temas do gênero: "Projetar uma torre para residência de um filósofo em uma ilha deserta"[4]. A arquitetura foi a primeira expressão a, de fato, se modernizar, já no início dos anos 30, portanto no princípio da nossa "revolução burguesa", quando o ministro Gustavo Capanema nomeou Lúcio Costa à direção da ENBA – Escola Nacional de Belas Artes, celeiro da primeira geração dos nossos arquitetos modernos. Na concepção de Lúcio Costa – o pai de Brasília – a arquitetura moderna não constitui evolução, mas revolução:

> Não se trata da procura arbitrária da originalidade por si mesma, ou da preocupação alvar de soluções audaciosas – o que seria o avesso da arte –, mas do legítimo propósito de inovar, atingindo a âmago das possibilidades virtuais da nova técnica, com a sagrada obsessão, própria dos artistas verdadeiramente criadores, de desvendar o mundo formal ainda não revelado[5].

---

[3] Assinaram o manifesto Neoconcretista: Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Franz Weissman, Lygia Pope, Reynaldo Jardim e Théon Spanúdia.

[4] *Arquitetura no Brasil – Depoimentos*, p. 23.

[5] *Idem*, p. 47.

Brasília era a consagração definitiva desse pensamento e a imposição, aos olhos do mundo, da arquitetura brasileira moderna que, basicamente, diferia da européia pela sensualidade das linhas curvas reveladas por Oscar Niemeyer, em 1942, no conjunto de Pampulha.

Expressões de genuíno espanto pela grandiosidade do que se realizava no Planalto Central vinham de todas as partes do mundo. É natural, portanto, que se colocasse Brasília como símbolo do poder criador nesta atmosfera nacionalista.

Os avanços estéticos não têm valor se representarem conquistas meramente formais. A forma gerada pelos traços de Lúcio Costa e de Oscar Niemeyer, que impregnou a paisagem de Brasília com a poesia do futuro, não teria força reveladora (e nem seria a mesma) se se bastasse a si própria, sem ser o veículo do pensamento desses artistas. Assim também o Concretismo, o Neoconcretismo, a Bossa Nova, o Cinema Novo, manifestações respeitáveis dos anos 50, confirmam a existência de uma arte moderna brasileira gerada pela reflexão do artista sobre o tempo histórico em que se manifesta, descobrindo processos e técnicas para a elaboração e a expressão de linguagem representativas.

Nesse sentido, havia um profundo equilíbrio entre as características evolutivas dos diversos setores da vida nacional. A arte, nas suas expressões mais avançadas, abrigava a utopia brasileira, o desejo de uma nova ordem social. Eram expressões que se liberavam pelos seus próprios meios e refletiam nos novos ordenamentos os caminhos ideais da sociedade.

Mas as tensões sociais, nesse clima pré-revolucionário, foram polarizando os conceitos e sobrepondo a idéia de engajamento como única alternativa evolucionista. Aos poucos e ao longo, as concepções de arte como fenômeno que contém em si mesmo os significados e as significâncias, foram sendo malvistas. A expressão artística, nessa ótica, deveria ser veículo para a conscientização política. E assim gerava-se uma contradição agônica: tentando ser politicamente revolucionário, o artista corria o risco de ser artisticamente reacionário. Mas, em 1958, estávamos apenas no início desse processo.

O teatro não ficou ausente desse clima nacionalista gerador de provocações estéticas. Tanto criadores passaram a se movimentar no sentido da consciência nacionalista, quebrando antigos tabus da cena, quanto o público começava a buscar no teatro a imagem desse momento histórico em que as contradições se aguçavam e em que tudo se convulsionava.

Vimos que em 1953 as discussões em torno de *Week-end* convergiam para a questão de um "estilo brasileiro de direção"; mas em 1958 impunha-se a necessidade da "descoberta" de um teatro brasileiro em termos mais amplos, que contemplasse a realidade social desde o tema até sua colocação cênica. Mais confirmação do que, propriamente, resposta a essa necessidade foi o sucesso de *Eles Não Usam Black-tie*, que propiciou a abertura da "fase histórica" do Teatro de Arena.

Perguntando-se o "que enxergou o público no original de Gianfrancesco Guarnieri", Décio de Almeida Prado examina a possibilidade de o sucesso ter se originado da peça bem tramada, da linguagem direta, do tema (sobre greve), para concluir que:

> Tudo isso, com toda certeza – e mais alguma coisa. Esse elemento extra de interesse, que o nosso público acostumado a uma dieta de peças estrangeiras descobriu e festejou com tanta sofreguidão, é o Brasil: a nossa maneira de ser (e de ser pobre), o nosso jeito de falar (e de falar errado), retratados através desse povinho miúdo que é tão nosso que nem sequer sabe que existe a Europa[6].

A montagem de *Eles Não Usam Black-tie*, dirigida por José Renato, revelou uma possibilidade de diálogo com o público através da abordagem de questões sociais prementes e de uma encenação que enfatizava o coloquial. Mas, por trás desse êxito, germinavam idéias que marcariam a trajetória polêmica do Teatro de Arena pela década seguinte.

Desde a sua fundação, em 1953, o Arena se debateu entre as potencialidades expressivas contidas na forma arquitetônica que o caracteriza e os estreitos horizontes estéticos alcançados pela Companhia (que, no fim das contas, eram a imagem e a semelhança do TBC, havendo quem dissesse que o Arena era um TBC econômico). Os rumos começaram a mudar por volta de 1956, quando o Arena incorporou o Teatro do Estudante Paulista, grupo amador de orientação política do qual participavam Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Flávio Migliaccio, entre outros. Neste mesmo ano ingressa no Arena o encenador Augusto Boal, que vinha de cursos nos Estados Unidos onde conheceu o método de Stanislavski. Com o novo elenco do Arena, Boal começa a elaborar um "naturalismo" que, por força das circunstâncias da sala que o abrigava, exigia soluções drásticas. Conforme Augusto Boal

---

[6] Décio de Almeida Prado, "Surgimento de Nova Geração de Encenadores Brasileiros Marcou o Ano Teatral Passado", *O Estado de S. Paulo*, 4 jan. 1959.

> Stanislavski foi estudado em cada palavra e praticado desde as nove da manhã até a hora de entrar em cena. [...] O palco tradicional e a forma em arena divergem em suas adequações. Podia-se pensar, inclusive, que fosse o palco a forma mais indicada para o teatro naturalista, já que a arena revela sempre o caráter "teatral" de qualquer espetáculo: platéia diante da platéia, com atores no meio, e todos os mecanismos do teatro sem véus visíveis: refletores, entradas e saídas, rudimentos de cenários. Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois permite usar a técnica de close-up: todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em cena é cheirado pela platéia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição, a lágrima "furtiva" expõe seu segredo [...] o palco italiano, ao contrário, usa preferentemente o *long-shot*[7].

A argumentação parece irretocável e forma a base do processo que Boal desenvolveria nos anos seguintes, até chegar ao "Sistema Coringa". Mas, observa Anatol Rosenfeld, estudioso do teatro simpático ao movimento do Arena, que neste caso Boal partiu de uma premissa falsa:

> O fato, contudo, é que este tipo de representação (naturalista) não vinga bem em um teatro de arena, particularmente neste, de dimensões muito exíguas; é dificílimo criar ali a plena ilusão da realidade (na medida em que se pode falar de "plena" ilusão). Precisamente o *long-shot* do palco tradicional, à italiana, permite uma ilusão relativamente mais completa e é para este fim que esse palco foi criado a partir do Renascimento. Os argumentos de Boal – o *close-up*, o café cheirado pela platéia, o macarrão é visto em processo de deglutição – não convencem; é muito mais o ator e menos o personagem que se vêem bebendo, comendo, transpirando. A proximidade demasiada tende a sobrepor o ator ao personagem[8].

A prática só fez por comprovar essas objeções, mas naquele momento o equívoco não era assim transparente e, de qualquer forma, a idéia satisfazia a exigência de "naturalidade" que se impunha.

Aparentemente *Eles Não Usam Black-tie* continha os elementos requeridos para se erigir o teatro ideal. Era necessário, portanto, desenvolver uma dramaturgia compatível que o sustentasse. E assim, ainda em 1958, foi aberto o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, que se prolongaria pelos dois anos seguintes. Embora o Seminário tivesse objetivos bastante particularizadores no que respeita à temática e à forma, determinadas pela ideologia dos promotores, sendo a eles endereçados os produtos finais, foi tido por revolucionário da realidade dramatúrgica nacional. Essa empolgação por uma linha que, ao fim e ao cabo, correspondia antes à ebulição política do momento do que às necessidades intrinsecamente teatrais, consagrou equívocos. Porém o alvorecer de tudo isso, em 1958, tinha algo de heróico.

---

[7] *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, p. 190.

[8] *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*, p. 21.

Com a direção de *Eles Não Usam Black-tie* José Renato alcançou o primeiro triunfo da sua carreira e abriu caminho para que Augusto Boal, então líder virtual do Arena, desenvolvesse o seu projeto de teatro político.

Mas sua ascensão não foi um caso isolado. Já nesse momento Antunes Filho preparava a estréia da peça que o consagraria: *O Diário de Anne Frank*. E o mesmo movimento de afirmação do encenador brasileiro possibilitaria a estréia profissional de Flávio Rangel. Enquanto isso, saía do Centro Acadêmico XI de Agosto o grupo que se transformaria na mais polêmica e brilhante companhia da década seguinte, o Oficina, trazendo na equipe um encenador genial: José Celso Martinez Correa, o Zé Celso. E, como assistente de Antunes Filho, inciava a carreira outro futuro grande encenador: Ademar Guerra.

Essa arrebentação de novos valores no teatro paulista sem dúvida foi propiciada pelo momento histórico marcado por sentimento nacionalista. Os encenadores emergentes participavam, cada qual à sua maneira, das grandes discussões nacionais e as diferentes propostas por eles colocadas e desenvolvidas, refletiam no palco, através da linguagem cênica, as questões essenciais da sociedade brasileira. Com eles o nosso teatro dava seus primeiros passos na "tradição da ruptura", como é definida por Octávio Paz a modernidade artística.

Embasado nesse espírito nacionalista, buscando a "expressão brasileira", Antunes Filho inicia, em 1958, seu mergulho abissal na pesquisa estética, transformando o palco em espaço onde as questões do homem brasileiro sejam colocadas numa linguagem própria, mas universalista. Mergulha em sua própria utopia cênica.

5. O Pequeno Teatro de Comédia

Enquanto não surgia nova chance no teatro, Antunes dirigia os grandes atores da época na TV, permanecendo intimamente ligado ao meio, atento a tudo o que acontecia, participando das discussões sobre o momento teatral.

A chance demorava, pois o ambiente continuava refratário aos encenadores brasileiros. Os atores que se desvinculavam do TBC e criavam suas próprias companhias geralmente davam preferência aos diretores estrangeiros, considerando alto o risco de entregar o espetáculo nas mãos de um jovem encenador da terra. Outras pequenas companhias apareciam e desapareciam com igual facilidade, o que dificultava aos novos encenadores o trabalho contínuo, o exercício e a necessária prática da direção. Foi em uma pequena companhia, porém, que Antunes teve a esperada chance.

Tal companhia – o Pequeno Teatro de Comédia – resultou da união de alguns jovens talentosos, mas, ao contrário dos grupos jovens e politizados que marcaram a época – notadamente o Arena e, depois, o Oficina –, que tinham a ideologia por argamassa, o Pequeno Teatro de Comédia era formado por moços dispostos apenas a "fazer um bom teatro", como se lê em matéria publicada pela revista *Visão* logo após a estréia de *O Diário de Anne Frank*:

> O Pequeno Teatro de Comédia é um grupo de novos valores que resolveu libertar-se das grandes estrelas e fazer teatro por sua própria conta. O que torna

> simpático o elenco é que nehum deles é muito conhecido, mas todos têm juventude e entusiasmo suficientes para fazer um bom teatro, e pretendem fazê-lo[1].

A empresa nasceu da associação de Felipe Carone, Armando Bogus, Nelson Duarte (os três vinham de um sucesso: a primeira montagem profissional do *Auto da Compadecida*[2]) Maria Dilnah (mais conhecida por seu trabalho no cinema, onde fez em 1957, ano da fundação da companhia, *Osso Amor e Papagaio*, *Absolutamente Certo* e *A Doutora é Muito Viva*), Nagib Elchmer, Luiz Eugênio Barcelos e Antunes Filho.

Reunidos para fazer "um bom teatro", sem outra liga ideológica ou um projeto mais claro, os componentes do PTC enfrentaram, logo de saída, um choque de interesses que pôs em risco a própria existência do grupo. Em algumas entrevistas publicadas nos últimos anos, Antunes declara que Felipe Carone o levou para dirigir *O Diário de Anne Frank*, porém houve um movimento no sentido de afastá-lo da direção e entregá-la a um italiano "que estava meio encostado" e, por isso, "teve que brigar muito"[3].

Tendo ingressado no Pequeno Teatro de Comédia durante a montagem da peça, Ademar Guerra não testemunhou a fase inicial. Lembra, no entanto, que ao fundarem o PTC, seus integrantes já tinham escolhido o texto, *O Diário de Anne Frank*, e adquirido os direitos. Mas, à época, havia certa bagunça na questão dos direitos autorais e, após comprarem os direitos, souberam que, por outras vias, a atriz carioca Dália Palma também os havia comprado. Foi necessário, portanto, um acordo entre as partes. Decidiu-se que o Pequeno Teatro de Comédia montaria a peça e Dália Palma interpretaria o papel título. Mas, em seguida, Dália tentou impor o que Ademar define como "a turma dela, lá do Rio de Janeiro", e um diretor de quem nosso informante não lembra o nome. É claro que Antunes não aceitou nem uma coisa nem outra. Daí as grandes brigas, tomadas de posições etc. E Antunes venceu esse *round*. A animosidade entre o diretor e a atriz, continuaria no período dos ensaios. Conta Ademar Guerra:

---

[1] "O 28º 'Diário de Anne Frank' ", *Visão*, 11 abr. 1958.

[2] *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, estreou profissionalmente, no Teatro Natal, produção do Studio Teatral, direção de Hermilo Borba Filho. Segundo Ademar Guerra, foi Nelson Duarte quem "descobriu" o texto e tratou de sua produção.

[3] Na entrevista a Maria Lúcia Pereira – *Dionysos* nº25, 1980 – Antunes diz que "chorou" muito para que lhe dessem a direção, e reforça: "Pedi, arranquei os cabelos e convenci ao Carone a me dar a direção". Em uma das entrevistas que concedeu ao Autor – *artes:* nº 60, 1986 – afirma: "Depois queriam me tirar dessa direção [...] para colocar um estrangeiro qualquer, um não sei quem, que estava à margem. Mas aí eu lutei, queria fazer [...]"

> [...] Dália tinha um gênio de cão e Antunes não lhe ficava atrás. Os dois juntos, era faísca a cada cinco minutos. Mas ambos tinham muito talento. Era curioso porque brigavam, se mediam, até um ceder em função do talento que reconhecia no outro. Era muito gozado: brigavam com ódio de se matar. De birra, um cedia. Depois, observavam o que tinham feito, e só não se abraçavam e se beijavam pra não darem o braço a torcer. Mas a dupla dava certo. Deu certo[4].

É verdade que a carreira de Antunes Filho está cheia de brigas com atores. Por exemplo, Lélia Abramo fez várias peças com ele e para cada peça tem uma briga a contar. Isso sem prejuízo do respeito mútuo como artistas que são. Quem não se lembra de ter brigado com ele, mas considera suas brigas "parte do processo", é Laura Cardoso. Para Ademar Guerra, são todas elas "brigas em família", desencadeadas geralmente por bobagens e que não deixam resíduos ou rancores. "Não existe a briga", diz ele, "mas a encenação da briga".

Contudo, muitas brigas de Antunes com os atores tinham objetivo bastante claro: modificar o conceito do ator sobre a profissão, fazendo-o ver que teatro exige entrega e abnegação. Nessa época, quando o profissionalismo engatinhava, quando a classe teatral transitava de uma condição de assumida marginalidade para a luta pelo reconhecimento da profissão, alguns atores hesitavam em se identificar como trabalhadores do teatro.

Pouco mais de dez anos antes, ingressar na profissão significava um mergulho no submundo, um desafio à sociedade; o indivíduo estava se expondo a todos os preconceitos que estigmatizavam o ofício. Com o advento do modernismo cênico, que passou pela reformulação do quadro humano, esses preconceitos começaram a ceder. A presença de figuras conhecidas da sociedade nos grupos amadores cariocas e paulistas e, depois, o *status* cultural alcançado pelo TBC, contando com elementos de boa formação, muitos de nível universitário e membros de famílias conceituadas, tornaram a profissão menos "malvista".

Mas isso não foi algo que se modificou do dia para a noite. Há histórias de atrizes de "boa família" que se recusavam a fazer determinado papel por conter cenas "comprometedoras", com beijos na boca e coisas do gênero, que ainda eram tabus.

Antunes não admitia tais hesitações.

Sabe-se, por exemplo, que Felipe Carone, industrial bem sucedido já antes de entrar para o teatro, com vida social movimentada, reclamava muito ao ver-se impedido de tirar férias no Guarujá. E esse era um motivo que determinava brigas com o diretor.

---

[4] Ademar Guerra, depoimento ao autor, 10 mar. 1988. As futuras citações atribuídas a Ademar Guerra procedem da mesma fonte.

A classe teatral, embora batalhadora no sentido de se afirmar como classe, abrigava essas contradições. E Antunes entrava em choque com tais princípios sociais que terminam desviando o ator das exigências que lhe impõe a profissão. Isso feria os *seus princípios*: um ator é um servidor do poeta, sendo, ele mesmo, um poeta, um criador. Não dá para dividir: ou o ator *é*, ou *não é*. O antagonismo destas posições levava, fatalmente, a choques.

Isso é confirmado, também, por Raul Cortez, que lembra interesses extra-artísticos de muitos atores, nesta fase, quando a classe teatral não estava ainda bem delineada. Diz ele que Antunes

> não exigia que o ator, fora do teatro, tivesse um comportamento asséptico. Não era isso *ainda*. Mas exigia uma doação muito grande, horários rígidos de ensaio, presença constante – nunca papos, fofocas, desvios de atenção –, exigia que as cabeças estivessem voltadas para o próprio teatro. Que o ator fosse, de fato, um artista. Ele queria mudar o comportamento do ator[5].

De maneira que o retorno de Antunes ao teatro foi marcado por conflitos em vários níveis com a comunidade da qual fazia parte. Os mais agudos, no entanto, viriam a ser os que se referiam à sua maneira de dirigir, os seus "métodos incomuns".

A resistência do elenco a algumas idéias do diretor foi responsável pelo ingresso de Ademar Guerra no PTC, na função de assistente do Antunes.

Desde a adolescência, quando morava em Campinas, Ademar era amigo de Nelson Duarte, que estava no elenco de *O Diário de Anne Frank*. Certo dia, como estava previsto o ensaio terminar mais cedo, Ademar combinou passar no teatro e apanhar Nelson, já que pretendiam ir ao cinema e jantar juntos. Mas, lá chegando, o amigo explicou-lhe que o ensaio demoraria mais que o previsto e pediu-lhe o favor de, enquanto esperava, datilografar algumas fichas para o programa. Concordando, Ademar foi conduzido a um camarim. Diz ele:

> Fiquei lá batendo as fichas. Não conhecia ninguém do Pequeno Teatro de Comédia, só o Nelson. De repente, entra no camarim uma pessoa alta, magra, esquisita, cheia de mão, cheia de perna, cheia de loucura. Entra e fala: "Você aí, que é que está fazendo?". Respondo: "Estou batendo fichas para o programa". E ele deve ter pensado que eu era um novo funcionário. Disse: "Vem cá". Me pegou e me levou pra sentar ao lado dele na platéia, porque estava tendo uma discussão com o elenco por causa de uma marcação que fez – muito bonita, por sinal – mas que dava uma quebra muito grande, não no estilo, mas na forma de compreender o espetáculo. A Dália Palma ficava de costas, no escuro, como se fosse uma pessoa da platéia. Ela saía do palco, ficava no escuro, chamava o elenco que se voltava todo para a platéia [...] Alguns anos depois diriam que ele estava tentando fazer Brecht. E o Antunes não conhecia suficientemente Brecht para arriscar. Era, mesmo, uma das suas formas de estar por dentro das coisas. Ele estava prenunciando a moda que viria alguns anos depois, mas era, de fato, uma criação do Antunes. Estava havendo uma discussão porque era muita novidade. E ele queria o testemunho de alguém que não tinha visto nada da peça, pra saber que efeito dava. Então falou pra mim: "Assiste isso", e mandou o pessoal representar o quadro, desde uns dez minutos antes, até chegar aquele momento. Assisti. Quando terminou, ele virou pra mim e perguntou: "O que você achou?". Respondi que achei muito bonito. "Não é isso que quero saber; o que você achou dessa cena com a moça no escuro?" Engraçado, eu era público naquele momento e pra mim passou perfeito, como passaria perfeito para a platéia. Apenas descrevi o que sentia, e disso ele gostou. Então falou: "Você vai ficar sentado aqui, comigo, e vai me ajudar". Bom, não teve jantar, não teve cinema, só saí de lá às 5 da manhã. E foi assim que comecei a trabalhar com ele.

Raul Cortez tem vivas as lembranças desse período, quando o jovem diretor lutava com seu próprio elenco para derrubar antigos tabus. Era algo espantoso deixar a protagonista de costas para a platéia. O teatro "moderno" brasileiro teimava em manter certas regras obsoletas. Décadas atrás, Renato Viana ousara botar atores representando de costas para a platéia e esta sentiu-se insultada. Agora o ator podia ficar de costas para o público sem que isso o agredisse, *desde que* houvesse uma justificativa *filosófica* para a atitude. Segundo Raul:

> Era uma marcação incomum: a protagonista ficar de costas! A resistência dos atores era muito grande – não só os atores mais antigos, também os jovens, como a Dália Palma. Era por demais incomum. Antunes também revisava a posição 3x4, que determinados atores têm até hoje, buscando o ângulo certo para serem vistos pelo público. Então, ele destabelava isso. Deixava de costas, de lado, mudava toda a geografia estética de uma encenação. E disso me lembro muito bem, porque houve grandes polêmicas entre os atores. A Haydée Bittencourt, que tinha vindo de Londres, dizia que isso era *absolutamente* incomum; porque quando o ator fica de costas "quer dizer uma coisa muito grave". Mas não tinha nada a ver: ele queria era mexer no espaço cênico, que era tão conformado, tão tradicional. Ele queria quebrar isso.

A exemplo dos outros encenadores que emergiam, Antunes buscava o Realismo, todavia recorrendo a procedimentos dramáticos que o distinguiam dos demais e se refletiam na forma, na estética do espetáculo. O começo de tudo estava no relacionamento com o elenco e nos conceitos de interpretação que passava aos atores. Guiava-se intuitivamente, mas com clareza de propósitos, buscando seus próprios sistemas e métodos. Conforme Raul Cortez:

---

[5] Raul Cortez, depoimento ao autor, 12 set. 1988. As futuras citações atribuídas a Raul Cortez procedem da mesma fonte.

> Ele exigia que o ator tivesse consciência do espaço que estava ocupando. Não o espaço cênico, mas o espaço na trama da peça. Era um sótão onde as pessoas estavam escondidas há tempos. Ele exigia que os atores tivessem a sensação de promiscuidade dentro daquele lugar tão pequeno, tão limitado. Não participei muito desse clima porque fazia uma espécie de mensageiro que vinha do mundo de fora trazendo coisas, notícias. Mas isso me empolgava: o que ele exigia dos atores era totalmente incomum. Nada relacionado diretamente com o texto ou com o subtexto. E era a primeira vez que eu via um diretor exigindo isso do ator: uma maneira muito crua de falar o texto. Crua no sentido de sem romantismo e sem autopiedade.

O mesmo tema, no ponto de vista de Ademar Guerra:

> O Antunes sempre jogou muito com a psicologia. Mas não em termos psiquiátricos, de ficar enchendo o saco das pessoas, mexendo nas feridas, coisas assim. Não, não. Ele sempre se interessou pela psicologia da personagem. E sempre tentou fazer com que os atores entendessem as personagens integralmente. Ainda que ele dê um valor muito grande – e dá – aos outros elementos que formam o ser humano, os elementos externos, valoriza muito os elementos inteiores, os elementos escondidos, os elementos mais escuros da alma da personagem. E sabe como ninguém chegar até lá. Consegue fazer com que o ator se interesse por esse lado, se aprofunde na alma da personagem e depois faça a parte das influências externas. E, nesse sentido, o trabalho não é nada fácil. Mas ele fazia isso na época – lembro-me muito bem que ele fazia isso em *Anne Frank* – e nas últimas coisas que vi ele dirigir, que pude ver ensaios, ele continua fazendo a mesma coisa.

No que respeita ao método, especificamente, somos tentados a ligar tudo a Stanislavski. Em uma especulação superficial, poderíamos até detectar a diferença entre o trabalho de Antunes no PTC e o de Boal no Arena, na forma arquitetônica a que se destinavam os respectivos trabalhos. A este ponto de vista Ademar Guerra responde com veemência:

> Se a gente fala "intuição", parece amador ganhando um ordenado. A expressão está muito deturpada. Mas era a intuição de uma pessoa de gênio. Isto é, Antunes fazia tudo. Como esse exemplo da cena de *Anne Frank*, que ele usou Brecht e, tenho certeza, sem conhecer Brecht. Usava Stanislavski, tenho certeza, sem conhecer Stanislavski direito. Ele intuía o processo. Antunes é um criador, não precisa de um método. Esta é a diferença entre Antunes e os demais diretores. Colocar o Antunes dentro de uma determinada escola, ou de um determinado método, vai criar problema. É o que acontece sempre que o pessoal tenta analisar a obra dele. Dizem: "Ele segue tal mestre, ele segue tal caminho [...]". Não. Ele não segue mestre nenhum, caminho nenhum, ele segue a loucura Antunes Filho, que é a loucura de um criador.

A estréia de *O Diário de Anne Frank*, de Francis Goodrich e Albert Hackett, tradução de Gert Meyer, ocorreu a 25 de março de 1958, no Teatro Maria Della Costa. Segundo um cronista, no final da peça o elenco foi saudado com "trinta minutos de aplausos ininterruptos"[6]. Talvez meia hora de aplausos não deva ser entendida literalmente, mas expressa o calor com que o espetáculo foi recebido pela platéia. Outros cronistas falam, igualmente, nos demorados aplausos e Sérgio Viotti comenta: "A produção de Antunes Filho foi aplaudida como já me havia esquecido que os brasileiros podiam aplaudir"[7].

Estas crônicas registram impressionante comoção da platéia que mereceria considerações ao nível da psicologia coletiva. Nessa época as revelações sobre o "holocausto" continham todo o seu poder de estupefação. Menos de quinze anos haviam passado do fim da Guerra e a humanidade tentava assimilar a lição de terror que o grande conflito lhe proporcionara. As bombas atiradas sobre Hiroshima e Nagasaki causaram estupor momentâneo pelo inacreditável poder destrutivo do mais recente engenho mortífero fabricado pelo homem; porém as revelações sobre o extermínio dos judeus na Alemanha de Hitler chegavam em doses lentas, prenhes de quadros dolorosos, expondo a brutalidade humana não camuflada em dispositivos tecnológicos, mas exercitada no dia-a-dia contra outros seres humanos. *O Diário de Anne Frank* é um documento pungente dos efeitos da perseguição aos judeus, mostrando a experiência de uma menina confinada com a família em um sótão na vã esperança de sobrevivência. Hoje, com os meios saturados pelas demonstrações de violência e crueldade, o tema não obtém o mesmo impacto, mas, em 1958, prevalecia o puro horror ao extermínio. E a peça tocou esse horror, acionou o lado humanitário da platéia, suscitando nos pacifistas até a ilusão de um sinal divino, como se lê na crônica de José Tavares de Miranda que se refere à ascendência de alguns elementos do PTC:

> Um fato singular e que em nós cai em cheio como um raio de esperança como a dizer: nem tudo está perdido e um dia os homens despidos de falso orgulho poderão deixar a Babel e sobre os campos e os mares entoar um canto de paz: *Anne Frank*, símbolo de rediviva estrela de David, está sendo levada em São Paulo por um grupo de descendentes de árabes[8].

---

6. Não-assinado, "O Diário de Anne Frank", *Diário da Noite*, 27 mar. 1958.
7. Sérgio Viotti, "O Anexo da Rua Paim", *Correio Paulistano*, 27 mar. 1958.
8. José Tavares de Miranda, "Anne Frank e a Estrela de David". *Folha da Manhã*, 27 mar. 1958.

A emoção do espetáculo atingia a própria Câmara Municipal, onde o vereador Paulo de Tarso entrou com requerimento para que constasse dos anais dessa Câmara um "voto de júbilo" ao Pequeno Teatro de Comédia pela encenação de *O Diário de Anne Frank*[9].

É verdade que o tema emocionava; desde seu lançamento, o livro deixava um rastro de lágrimas e de ira santa; contudo, o espetáculo tinha valores próprios, poder de convencimento, ou não desencadearia tanta comoção. O que, de fato, surpreendia a platéia era a densidade dramática alcançada por uma nova linguagem cênica. Um tipo de espetáculo orgânico, em que os atores, segundo José M. Neistein, eram adequados física e psicologicamente às personagens, e obrigados "a se despojar de quaisquer artifícios de expressão e movimento, a fim de que a veracidade chegue à platéia mais diretamente"[10]. Resultava daí uma "unificação de atores" que, para Sérgio Viotti, era o que mais impressionava em *O Diário de Anne Frank*: "A peça move-se, respira e vive desta extraordinária comunhão de sensibilidades (que eu raramente vi em palcos brasileiros)"[11].

Anota Paulo Francis que:

> A tipificação do elenco não sugere a presença de atores, mas de gente. Vemos as personagens entrarem no palco, provenientes da rua, sem trazer consigo aquele ar de camarim, de auto-suficiência histriônica, que constituem um breve contra o realismo, no teatro local. As caras, as atitudes, a maneira de avaliar as circunstâncias etc... fluem através de complexos de personalidade, modestamente, dentro de um todo de experiência, sem traço de impressionismo: quando alguém lê jornais, ou discute sobre o tempo, sentimos uma reserva de emoção, em contraste com aquilo que é expresso; é tudo claro, assimilado com inteligência. Esse contraste, a chave do realismo, prevalece sempre. Estamos diante de seres observados integralmente, de diversos planos, ao mesmo tempo, ainda que um deles sobressaia para os efeitos de cada cena[12].

O crítico carioca exalta o Realismo do espetáculo em oposição ao falso realismo que frequentava nossos palcos. Descreve um *clima realista* e não uma simples representação da realidade:

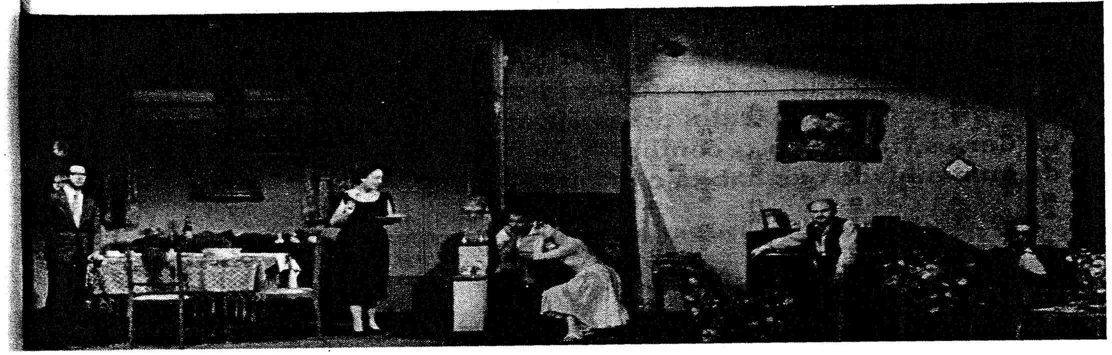
> O senso de grupamento do diretor também possui essa gradação, essa capacidade de relacionar as partes ao todo, em escala ascendente. Em *O Diário de Anne Frank*, os acontecimentos são demonstrados, invariavelmente, com um

---

9. *O Estado de S. Paulo*, 27 mar. 1958.
10. José M. Neistein, "O Diário de Anne Frank", *Tribuna Mosaica*, 28 abr. 1958.
11. Sérgio Viotti, "Um Sucesso de Atores", *Correio Paulistano*, 30 abr. 1958.
12. Paulo Francis, "O Diário de Anne Frank", *Diário Carioca*, 17 abr. 1958.

O Diário de Anne Frank, 1958. (Foto: Arquivo Antunes Filho)

Alô ... 36-5499, 1958. (Foto: Arquivo Antunes Filho)



> acompanhamento mudo, subsidiário, das personagens que não estão em realce. [...] Quanto ao espírito da peça, sempre à beira do melodrama lacrimogêneo, o diretor conseguiu conter, controlar, interiorizar o que há de desavergonhado no sentimentalismo comercial de Goodrich e Hackett. Há muita ternura e leveza de tom nas relações de palco, como sentimos no diário original. As personagens possuem o caráter difuso das recordações de infância, um misto de comicidade moleque e de ingenuidade de sentimento: exatamente como deveriam parecer a uma criança. Fazendo isso, Antunes Filho já foi além do prescrito no texto[13].

Se um projeto mais substancial do que o de "fazer um bom teatro" orientava o trabalho do Pequeno Teatro Comédia, era o de Antunes Filho: de prospecção, de investigação empírica. Dentre os vários percursos que descreveram os encenadores a partir desse conturbado final de década, o de Antunes se caracterizou por partir de baixo para cima, sendo construído e solucionado na esfera da própria experiência; enquanto outros operavam no sentido inverso, de cima para baixo, tentando com seu trabalho provar teses.

O mesmo conflito presente no PTC entre o encenador e seus atores existiria também entre ele e o meio. No interior do grupo tal conflito se definia em "escolas"; já na relação com o universo teatral, o conflito se revestia de posicionamento ideológico. Claro, ambas as roupagens fantasiam a mesma questão e nos remetem ao núcleo da transformação pela qual passava o teatro brasileiro.

Um mês antes da estréia de *O Diário de Anne Frank*, estreara a peça de Gianfrancesco Guarnieri *Eles Não Usam Black-tie*, que viria a alterar a relação de valores no teatro paulista (e brasileiro). Porém, essa alteração era um fenômeno conjuntural – o operário e a questão operária entraram em cena e, junto, vinha a fala coloquial, do dia-a-dia, que a intimidade do Teatro de Arena realçava – e não, propriamente, uma alteração na linguagem cênica. Por outro lado, o tema abria a porta para o debate social no momento histórico em que se ensaiava uma revolução proletária no Brasil. Ou seja, o palco se abriu para a política.

O *modo* desenvolvido por Antunes, embora também na esfera do realismo e buscando a "naturalidade", diferia substancialmente tanto daquele apresentado pelo Arena quanto dos que tentavam os demais encenadores. Visava construir o espetáculo dialeticamente, explorando as contradições, aprofundando na temática proposta pelo texto e valorizando os posicionamentos antagônicos, tornando o conflito básico instrumento para a análise da humanidade que habita o drama.

---

[13] *Idem*.

O êxito de *Eles Não Usam Black-tie*, peça que trazia, sob ingênua visão marxista, signos de um Brasil em transe, fascinou a platéia e canalizou para o Arena o fervor da juventude entusiasmada pela idéia de uma revolução proletária. Inaugurava-se o nosso "teatro de esquerda" e o Arena, sob liderança de Augusto Boal, colocou-se na *pole-position*. A partir daí, a concepção utilitarista da arte, conforme George Plekhanov e outros teóricos, passaria a determinar o que é bom e o que é ruim, o que serve à "causa do povo brasileiro" (este povo tão ausente da platéia) e o que é "alienação".

As tensões no interior da classe teatral começaram e logo provocariam rachaduras profundas. Os problemas de base eram iguais para todos os encenadores e grupos – a busca de uma expressão mais condizente com a realidade, meios de levar a realidade social ao palco e, sobretudo, o incentivo à dramaturgia brasileira – porém a maneira de se buscar soluções para esses problemas é que diferenciava os criadores. A situação de Antunes Filho é bastante peculiar: lutava dentro do grupo para impor suas idéias *estranhas*, ou no mínimo *incomuns*, e depois teria que defendê-las no meio mais amplo: o da classe teatral.

Suas preocupações com o teatro e com a descoberta de procedimentos que o tornassem culturalmente importante não ficavam restritas ao trabalho cênico, espraiavam por seus pronunciamentos. Antes mesmo da estréia de *Black-tie*, em entrevista a J. J. de Barros Bella, ele prega a necessidade de criar linguagens cênicas para que os nossos autores fossem bem representados:

> Não podemos ficar sempre fazendo teatro francês, inglês, alemão etc. Estamos nos primórdios de uma literatura dramática brasileira, e nosso objetivo deve ser representar bem nossos autores. Faz-se necessário que, com base numa literatura dramática nacional, se procure criar um teatro brasileiro que represente nosso povo, nossa sociedade, nosso momento histórico. Precisamos de gente nossa no palco. Cada país tem seus autores e encontra a si próprio em seus espetáculos. O teatro brasileiro não será um ato de criação, uma coisa autêntica, verdadeira, sem isso. Será uma imitação do que tem sido feito por outros povos[14].

A atitude parece contraditória: busca a expressão cênica brasileira, mas ensaia peça estrangeira e, ao mesmo tempo, proclama a dramaturgia nacional como condição definitiva para se erigir o teatro nacional. Alguns meses depois, na mesma coluna de J. J. de Barros Bela, afirma:

---

[14] Antunes Filho, entrevista a J. J. de Barros Bella, *Folha da Manhã*, 9 jul. 1958.

> Sei que *Anne Frank* não é uma peça brasileira, mas isso não elimina, de modo algum, a minha atitude: pessoalmente considero-a como um exercício que procurei realizar honestamente. [...] Só poderá haver um teatro brasileiro quando tivermos autores. Enquanto isso os diretores brasileiros estão aprendendo, praticando[15].

Antunes estava às voltas com a busca de uma linguagem cênica na qual o ator é decisivo. Para que o país encontre "a si próprio em seus espetáculos", não bastam o texto, a temática, a prosopopéia: é necessário encontrar tudo isso incorporado no ator. A verdade definitiva do teatro está no ator. Exige do ator o aprofundamento psicológico, a invasão na área do subconsciente e a busca de solução através das contradições. Para viabilizar esse aprofundamento e a relação das partes, não lança mão de um método, mas de todos os métodos, todas as indicações, todas as intuições. Na mesma entrevista ele afirma:

> Todos nós devemos partir da máxima simplicidade, sem os cacoetes, sem as grandes eloqüências que comovem o público, sem os grandes efeitos operísticos, os gesto "sarahbernhardescos". Partir do nada, da mínima verdade, da mínima coisa. Tornar a palavra funcional, despojada de todo e qualquer efeito barato ou melodramático[16].

Na época, estas idéias eram entendidas conforme o padrão corrente. Mesmo para Antunes, talvez não fossem muito nítidas – também ele daria ouvidos à sereia contestatória, como veremos. De qualquer maneira, ainda que só intuitivamente, definia princípios aos quais é fiel até hoje. Naquele momento suas idéias pareciam opostas ao tema principal, que empolgava a juventude, mais importante no sentido do momento: a luta de classes.

Este conjunto de fatores deságuam na segunda montagem do Pequeno Teatro de Comédia, dirigida por Antunes Filho: *Alô!... 36-5499*, de Abílio Pereira de Almeida.

A estréia ocorreu em outubro de 1958, no Pequeno Auditório do Teatro Cultura Artística. O texto, *Alô!... 36-5499* tinha todas as qualidades suspeitas do seu autor, notoriamente sensacionalista.

O pé em que se encontrava Abílio Pereira de Almeida com a crítica não podia ser pior. Nesse mesmo ano Dercy Gonçalves montara a peça que Abílio escrevera especialmente para ela, *Dona Violante Miranda*. A opinião unânime da crítica pode ser resumida em uma frase escrita por Décio de Almeida Prado: "A maior sem-vergonhice"[17]. Com *Alô!... 36-5499* ele até certo ponto

---

[15] *Idem*, 11 maio 1958.

[16] *Idem*.

[17] *Teatro em Progresso*, p. 87.

se redimia – pelo menos até onde lhe era possível. Décio de Almeida Prado anota que, apesar de o texto ser ruim, de modo geral, nele o autor mostra "certa capacidade de captação da realidade"[18].

O Pequeno Teatro de Comédia optou por esse texto, sem dúvida, pelas pontecialidades comerciais do autor que, segundo Dercy Gonçalves, "ouviu o galo cantar e quis saber onde era" – o galo, no caso, é a forma de ganhar dinheiro no teatro; conclui a grande cômica que ele descobriu, "perdeu a vergonha e botou tudo pra fora"[19]. Se a crítica abominava a "sem-vergonhice" de Abílio, o público adorava. Portanto, bilheteria garantida.

Seria esta peça, de um autor polemizado e desprezado pela crítica (à qual ele, por sua vez, chamava jocosamente de "especializada"), o modelo da dramaturgia nacional reclamada por Antunes? Uma resposta afirmativa ou negativa deixaria lacunas: simplesmente era a peça que as circunstâncias do momento elegeram. A empresa precisava evitar ao máximo riscos comerciais para não sucumbir. E Abílio Pereira de Almeida era bilheteria garantida. Mas Antunes não foi poupado pelos seus opositores ideológicos. Em outra entrevista a J. J. de Barros Bella, ele desabafa:

> Fui muito criticado com essa peça do Abílio Pereira de Almeida. Diziam-me: "Você, Antunes, que é um dos mais dignos representantes dos diretores novos brasileiros, montar Abílio? Você está cedendo! Você está se corrompendo!" Frases triviais e tolas de quem não sabe o que é o teatro, de quem não tem amor ao teatro. Detesto tudo o que é "pseudo". Amo o teatro puramente, e acho que teatro são 20m² de chão, um ou dois atores, e esse amor pelo teatro. Teatro exite por si, não precisa de mais nada. Não precisa de mensagens de botequim, de parábolas etc. Concordo que ele poderá implicar uma política, mensagens e outras coisas, mas não precisaria de nada disso para caminhar. Ainda creio no sentido "feiticeiro" e "mágico" do nascimento do teatro, e no *jeu* dos atores[20].

Ao falar de "mensagens de botequim" e de "parábolas", esclarece a natureza das críticas que lhe eram feitas: não se referiam à qualidade teatral do texto, mas à "alienação" do autor.

Abílio era amigo de Franco Zampari e foi um dos mais agressivos articuladores da criação do TBC, tornando-se o único autor brasileiro a freqüentar repetidas vezes o repertório da casa. Isso era suficiente para que a "esquerda teatral" o repudiasse, assim como seu gosto sensacionalista e a rarefeita construção psicológica das personagens arrepiavam a crítica. Porém a peça servia às finalidades de Antunes.

---

[18] *Idem*, p. 106.

[19] Dercy Gonçalves no programa de *Dona Violante Miranda*, conf. Décio de Almeida Prado, *Teatro em Progresso*, p. 87.

[20] Antunes Filho, entrevista a J. J. de Barros Bella, *Folha da Manhã*, 26 out. 1958.

Nessa mesma entrevista ele afirma que, por mais incrível que possa parecer a "alguns", transformou o texto em laboratório de pesquisa de ritmo, de elocução, de comportamento. E, mais adiante:

> Como qualquer ABC de sociologia, sabemos que um povo é o resultado de diversas contingências de ordem geográfica, climática, étnica etc., e foi dessas contingências que tentei extrair os personagens de Abílio Pereira de Almeida da Vila Buarque[21].

Para Antunes, a investigação da realidade social não se subordina à discussão política, mas ao sentido dialético da existência do homem verificado no contexto social e histórico do autor, relacionado ao dos intérpretes e da platéia. Posicionamento visto como impróprio pelos que tinham o teatro como veículo de idéias a ser utilizado para a "conscientização política". Para estes, o teatro deveria conter *slogans*, dividir as coisas entre o Bem e o Mal, ser didático, abrigar os signos-padrões extraídos dos manuais marxistas em voga. Eclodem os antagonismos. Mais tarde Antunes seria chamado de "fascista", mas, naquele momento, "burguês" era título suficientemente ofensivo. Sua resposta a tal ofensa vem na citada entrevista:

> Serei eu um homem de teatro tipicamente burguês? Esse meu amor pelo teatro será burguês? Amar o texto, compreender e transmitir a idéia do poeta, será um ato burguês? Procurar transmitir as virtudes e os vícios de nossa gente, as suas aspirações e frustrações, procurar conhecer a nossa gente, será mesmo um ato burguês? Lutar para colocar o homem brasileiro no palco, lutar por um teatro simples, sem mistificações, sem grandes lances operísticos, será mesmo burguês? Será que não quero dizer nada ao público, ao meu semelhante? Se ao tentar fazer tudo isso, e se o conseguir, ainda me chamarem de diretor burguês, então, que posso fazer? Serei esse dito diretor burguês[22].

A montagem de *Alô!... 36-5499* foi bem recebida pela crítica. Décio de Almeida Prado não se deteve na análise do trabalho do diretor, anotando apenas:

> A encenação do Pequeno Teatro de Comédia torna a demonstrar a habilidade de Antunes Filho para dirigir atores, ao menos neste gênero de peças modernas para as quais a naturalidade e a discrição tanto valem[23].

---

[21] *Idem*.

[22] *Idem*.

[23] Teatro em Progresso, p. 107.

Delmiro Gonçalves estende-se mais e, também, nos dá notícia de um recurso hoje obsoleto, mas muito usado na época, que restringia em muito o dinamismo da ação: a cortina que se fechava a cada quadro, constituindo rudimentar pontuação cênica:

> Dirigir a peça de Abílio Pereira de Almeida [...] não é trabalho dos mais fáceis, dada a forma da obra, toda ela cortada incessantemente por monólogos dos artistas com o público, exigindo um constante abrir e fechar de cortina, criando, assim, hiatos difíceis de serem preenchidos pela encenação. Além desse problema, outros mais se impõem à perícia do diretor, como seja o de atenuar certas cenas chocantes e de mau gosto, que necessitam de atenção constante para disfarçá-las o mais possível, sem o que o espetáculo redundaria em algo deprimente. A maior qualidade do trabalho de Antunes Filho foi a de ter compreendido tais problemas e procurado resolvê-los de forma inteligente[24].

Para Sérgio Viotti,

> Os perigos dos momentos mais pesados (existem alguns que o são, e bastante!) e dos outros momentos ridículos, foram evitados com uma sábia perícia em "driblar", apressar o ritmo, e não permitir a utilização fácil daqueles tons carregados de melodrama latentes a cada fala do texto. Sempre que Antunes Filho via seus atores mergulharem no avassalador mar de emoções desencontradas das personagens, impunha-lhes uma seriedade, uma sobriedade no dizer e no fazer, e aquela bendita rapidez, para que passássemos ligeiro por aquele atalho sombrio. O resultado foi a seu favor[25].

O crítico do *Diário da Noite* faz uma observação significativa:

> Mesmo no tom geral, Antunes nunca deixou *Alô!* cair no melodrama, como parece ser do gosto do autor. Deu até um toque de Brecht, imaginem só, colocando os atores explicando as personagens, no final[26].

No ponto de vista da crítica, *Alô!... 36-5499* confirmou as qualidades do encenador de *O Diário de Anne Frank*. Ainda que se façam restrições ao texto de Goodrich e Hackett, é inegável a competência teatral dos autores. Além disso, os apelos humanitários da peça tocam fundo a sensibilidade do espectador. Com a peça de Abílio dá-se quase o contrário. Sem negar a capacidade dramatúrgica proveniente de uma grande familiaridade com o palco, o tema e o tratamento dado a ele são de absoluta superficialidade, apelando ao que se pode classificar de "baixos instintos". Mas, tanto em um quanto no outro, Antunes exercitou o seu realismo. E, nesse sentido, não elaborou juízos sobre a qualidade literária: interessava-lhe desenvolver sua poética cênica com o que fosse possível.

---

[24] Delmiro Gonçalves, "Direção e Interpretação em *Alô!... 36-5499*", *Folha da Noite*, 17 out. 1959.

[25] Sérgio Viotti, "Equilibrando Emoções", *Correio Paulistano*, 26 out. 1958.

[26] Não-assinada, "Alô!... 36-5499...", *Diário da Noite*, 14 out. 1958.

Através da crítica de Paulo Francis sobre *O Diário de Anne Frank*, é possível detectar uma formulação dialética da realidade no trabalho de Antunes. "Quando alguém lê jornais, ou discute sobre o tempo", diz o crítico, "sentimos uma reserva de emoção, em contraste com aquilo que é expresso". Nessa observação está não apenas a "chave do realismo", como escreveu Paulo Francis, mas a chave da própria linguagem antuneana, caminhando sempre pelos contrários, expressando-se através dos conteúdos antagônicos. Lembrando Joaquim Nabuco, quando diz que "ninguém escreve nunca senão com seu período, a sua medida, Renan diria a sua euritmia, dos vinte e um anos"[27], é inevitável pensar na aplicação da mesma "regra" à linguagem cênica. Não apenas quanto à grafia (caligrafia), mas, e sobretudo, quanto ao que determina os "traços fisionômicos" da criação: o pensamento do criador que o leva a relacionar os elementos dentro de uma estrutura básica – definitiva – e, por meio dela, chegar a novas formas.

As feições da obra de Antunes Filho já estavam adultas em 1958. A planta baixa de tudo o que faria em seguida estava traçada. E baseava-se, fundamentalmente, em alguns princípios imutáveis. O princípio essencial está na indução do ator ao mais profundo e rigoroso conhecimento da alma da personagem. E, por alma, entenda-se a psicologia da personagem com todos os fatores que a condicionam, juntamente a uma observação crítica do ator quanto aos valores éticos dessa personagem. Mas o indivíduo não está sozinho. Suas contradições se plasmam nas contradições coletivas. Então o jogo cênico se estabelece ao nível eminentemente dialético.

É relevante, porém, o fato de estar na fase inicial de uma obra que estabeleceria profundo diálogo consigo mesma (de uma para outra peça), através desse diálogo iria encontrando soluções e, na mesma medida, deparando com novos questionamentos. Neste ponto de partida transparece a extraordinária capacidade do encenador na direção dos atores.

O relacionamento não é facil, até porque ele exige do ator o criador. Não permite o uso de clichês para exprimir emoções. Desde 1953, quando fez *Week-end*, o estudo, a pesquisa exaustiva, já se faziam presentes, como se depreende das afirmações de Nicette Bruno e de Abelardo Figueiredo. Então, é natural que essa forma "pessoal" de criar a partir de prospecção a vários níveis leve ao choque com muitos atores que já têm sua maneira própria, seus macetes.

Para agravar, Antunes não seguia nenhum método conhecido, como nos informa Ademar Guerra. Estava em busca de procedimentos apropriados ao objetivo que se tornara claro: a busca da expressão brasileira. Para ficar em exemplos literários, o trabalho de Antunes não era uma *tese*, mas um *ensaio*. Não objetivava provar um ponto de vista, mas buscar uma verdade às apalpadelas, guiando-se pelo instinto e, ao mesmo tempo, por demorados estudos de cada parte. Não tinha vontade de alcançar a "expressão brasileira" a partir de filtros intelectuais, de conceitos generalizantes, mas a partir do material humano que participava da sua criação – notadamente o ator. Ou seja, buscava a "expressão brasileira" por meios orgânicos e não apenas conceituais. Os atritos freqüentes nascem dessa orientação, à qual não falta clareza, e sim método.

A relação dos elementos cênicos conduz a um estilo. E aqui também vamos detectar, nessas montagens de 1958, o início de uma investigação. Criadas as personagens por processos realistas que não particularizavam a observação da realidade no plano sociológico, ou no psicológico, ele possuía uma "massa" sobre a qual poderia elaborar formas estéticas, sem perder a verdade dramática.

Graças a Ademar Guerra, temos a informação de uma cena em *Anne Frank* que, mais tarde, poderia ser confundida com a errônea maneira de se entender o distanciamento brechtiano. Esse recurso é constatado, novamente, por um crítico, em *Alô!*. Mas, na verdade, isso não passava de um artifício, ou, na melhor das hipóteses, de uma "apalpadela" do artista em sua tentativa de romper com os limites do Realismo. Os mais afoitos poderiam afirmar que ele se dirige timidamente ao Expressionismo, já que a interferência rompia o todo realista da encenação, fragmentando-a e, assim, sublinhando os valores expressivos no sentido crítico. O que tem um fundo de verdade, mas não é a verdade. Na história pregressa de Antunes existia aquele universo simbólico que permaneceu em auto-elaboração no substrato. O desafio do encenador era o domínio do Realismo; impossível, no entanto, eliminar as emanações dos símbolos inerentes à sua visão criativa. Nesta fase o Realismo é quebrado. No evoluir do trabalho, os símbolos vão se insinuar na trama estética, sem "quebrar" o Realismo, mas transformando-o em outra coisa.

---

[27] *Minha Formação*, p. 14.

Especular quanto a outros fatores que informavam sua elaboração poética dessa fase leva-nos à própria discussão que se verificava no âmbito das artes plásticas. Os manifestos Concretista e Neoconcretista pregavam o despojamento das formas, a construção consciente do espaço (mesmo na poesia). Surpreendemos nos pronunciamentos de Antunes expressões como "partir do nada, da mínima verdade", ou "tornar a palavra funcional". Não que ele fosse concretista, mas imbuía-se das descobertas desse estratro cultural, transformava-as para seu uso e as aplicava. Sua característica "apropriadora" nunca se fechou no âmbito do teatro, vasculha todos os segmentos da produção cultural.

Encontramos ainda, nessa fase, características definitivas da escrita cênica de Antunes. Para Sérgio Viotti, o diretor "apressava o ritmo" visando não permitir os "tons carregados do melodrama". Logo em seguida, afirma que o diretor impunha "uma seriedade, uma sobriedade no dizer e no fazer". É difícil entender como apressar o ritmo mantendo a sobriedade (no sentido do reflexivo). Também Delmiro Gonçalves vê "perícia" no diretor que "atenua certas cenas chocantes e de mau gosto", disfarçando-as. São observações que conduzem à *forma* antuneana que, à época, ainda não estava bem resolvida, e nem podia ser satisfatoriamente definida pelo jargão crítico de então.

O ritmo do espetáculo sempre foi algo questionável para Antunes. A sua forma madura de se exprimir a respeito é de que não há *ritmo* e sim *pulsação*. Ritmo implica controle, organização do movimento; ao passo que a pulsação pressupõe uma narrativa não-linear ou, pelo menos, não-desenhada, mas determinada pela emoção. É claro que na elaboração do espetáculo, já na fase de acabamento, coloca-se a pulsação em um tempo dramático e, assim, termina se estabelecendo o ritmo. Mas esta não foi a determinante do tempo dramático. Admitir que ele "apressasse" o ritmo com a finalidade de passar "ligeiro por aquele atalho sombrio" seria negar a gênese da sua proposta cênica, que é a de se chegar a "verdades" (que são bens coletivos) através do teatro. Se usasse artifícios para disfarçar coisas, estaria mentindo, e os próprios críticos, em vez de elogiarem-lhe a proeza, lamentariam a fraqueza.

6. Um Realismo "Cinematográfico"

Vários críticos saudaram a "tomada de poder" no teatro brasileiro pelos jovens encenadores durante a temporada de 1958[1]. Talvez não estivesse claro, ainda, o sentido mais amplo do fenômeno, mas, a curto prazo, o universo cênico tornou-se vário e múltiplas perspectivas ofereceram-se aos encenadores. O teatro entrou em sintonia com reclamos sociais e, aos poucos, as vias estéticas passavam a refletir as correntes de pensamento que acionavam transformações significativas no seio da sociedade.

No organismo teatral as correntes de pensamento interagiam – e às vezes se repeliam –, tanto em termos das estéticas praticadas quanto na postura de cada indivíduo da classe. Os que se firmavam agora, na verdade, não eram apenas os "diretores brasileiros", mas também novos atores ansiosos por levar à cena fatos político-sociais como forma de participação e luta; assim como novos autores, incentivados pelo sucesso de *Eles Não Usam Black-tie* e pelo Seminário de Dramaturgia do Arena. Destacavam-se os diretores porque, com eles, a modernidade se introduzia de fato em nosso teatro. Pesquisavam novas escrituras cênicas que levavam ao palco as idiossincrasias do povo brasileiro.

O clima nacionalista, então efervescente, infiltrou-se no espaço cênico e dividiu a platéia. Os que optavam pelo teatro político não demonstravam muita clareza quanto ao que pretendiam dizer em cena, nem por que meios; mas revelavam paixão em dose suficiente para incendiar aquele espaço.

---

[1] Décio de Almeida Prado, "Surgimento de Nova Geração de Encenadores Brasileiros...", *O Estado de S. Paulo*, 4 jan. 1959; Bárbara Heliodora, "1958 em São Paulo: Ano Excepcional para os Valores Nacionais", *Jornal do Brasil*, 24 jan. 1959; Paulo Francis, "Os Novos Diretores", *Diário Carioca*, 7 mai. 1959.

Neste contexto de perplexidade e confrontos, Antunes Filho desenvolvia suas investigações estéticas, trilhando um caminho pessoal, utilizando métodos próprios, indefinidos e únicos. A animosidade de alguns setores do meio teatral para com ele, embora aflorasse vestida de posicionamento político, certamente tinha origem na sua proposta de trabalho, que implicava repensar a função do ator e mudar-lhe o comportamento.

Vimos anteriormente que o próprio elenco resistia às suas idéias "incomuns". Daí nascia uma reação que extrapolava os limites do Pequeno Teatro de Comédia. Mas, dentro da empresa, outras limitações existiam e deveriam ser contornadas pelo encenador: o borderô era a determinante da ação, da escolha do repertório, da permanência ou não da peça em cartaz. Sendo sócio, Antunes devia ter voto na seleção das peças – resta saber qual era o valor do seu voto. Segundo Maria Bonomi, que começou a trabalhar com ele em 1960, portanto quando sua posição na empresa era bastante sólida, no Pequeno Teatro de Comédia "a grande interferência que pairava e sempre pairou sobre todas as montagens, é que tinham que ser também comerciais. Havia muito medo do espetáculo 'arte pura', e isso nos abalava muito quanto à concepção. Por outro lado, Antunes tinha muita força. Tudo o que exigia, eles davam [...] mas sempre preocupados. Não havia restrições no ponto de vista artístico, e sim quanto às despesas"[2].

Antunes estava às voltas com situações que seriam obstáculos ao desenvolvimento da linguagem proposta. Contudo, sendo exímio articulador, conseguia tornar favoráveis aos seus objetivos tais situações. Estava *aprendendo*, como declarou numa entrevista, e isso fornece a perspectiva exata para compreender o significado das encenações que realizou no Pequeno Teatro de Comédia.

As peças deviam conciliar apelos comerciais a elementos indispensáveis à sua pesquisa cênica. Assim, para a temporada de 1959, foram escolhidos dois textos norte-americanos – *Pic-nic*, de William Inge, e *Plantão 21*, de Sidney Kingsley – cujas adaptações cinematográficas foram grandes sucessos de bilheteria[3].

---

[2] Maria Bonomi, depoimento ao autor, 12 mai. 1988. As futuras citações atribuídas a Maria Bonomi procedem da mesma fonte, salvo quando acompanhadas por nota em contrário.

[3] A versão cinematográfica de *Pic-nic* foi dirigida por Joshua Logan, título brasileiro: *Férias de Amor*; a de *Plantão 21* (*Detective Story*) foi dirigida por William Wyller, título brasileiro: *Chagas de Fogo*.

A escolha de textos norte-americanos era muito normal: o que se perseguia no teatro brasileiro – a naturalidade – fundamentava a dramaturgia estadunidense de então. Uma dramaturgia que, no ponto de vista de Décio de Almeida Prado, lutava contra "dois fantasmas do século XIX: a peça realista e a peça de tese", sendo que os dramaturgos, "por um lado, agarram-se à descrição pormenorizada de um certo meio social; por outro, buscam tirar uma lição moral que ordene e dê algum sentido à realidade"[4].

Além do Realismo, muitas vezes tangendo o Naturalismo, eram peças cujos paradigmas da concreção cênica estavam no cinema. Percebe-se nas montagens de Antunes o esforço por alcançar uma agilidade cênica compatível à dinâmica cinematográfica. Esse aspecto, que já se observava nas criações anteriores, foi levado às últimas conseqüências nas montagens realizadas em 1959.

É necessário que se diga que os espetáculos de Antunes, nesta fase, continham os elementos básicos da sua criação, tanto em termos de conceitos quanto da escrita cênica; mas o todo, a expressão última e única do artista, não se evidenciara ainda (estava *aprendendo*). Antes da expressão genuinamente artística, estava o aspecto artesanal. E da sua capacidade em articular os elementos cênicos surgiam espetáculos espantosos, tanto pela ilusão realista alcançada, quanto pela mecânica de palco. Caso de *Pic-nic* e, sobretudo, de *Plantão 21*.

Pic-nic estreou a 24 de março, no Grande Auditório do Teatro Cultura Artística. Quando subiu o pano, na noite de estréia, o público ficou deslumbrado com o cenário de Túlio Costa (um espaço livre em cidadezinha americana) e o aplaudiu demoradamente. O espetáculo mereceu elogios de toda a crítica. Mas, no que respeita ao texto, a unanimidade não ocorreu. Embora premiada com o Pulitzer e pelo Círculo dos Críticos de Nova York, a peça de William Inge não arrebatou nossos críticos. Uma voz isolada em sua defesa foi a de Miroel Silveira, para quem "William Inge é um desses autores que estão liricamente entoando a elegia fúnebre do ciclo capitalista em processo de decomposição"[5]. Isso coloca o dramaturgo, virtualmente, ao lado de Tennessee Williams. Também Décio de Almeida Prado faz essa relação, mas estabelecendo significativas diferenças: "Uma espécie de Tennessee Williams expurgado moralmente (a própria sensualidade, em William Inge, nada tem de turva) – e também artisticamente diminuído, capaz de tocar o público sem chocá-lo"[6]. E, para Delmiro Gonçalves, a peça é "uma dessas obras comerciais, bem feitinhas, que os americanos sabem produzir em série, tais como geladeiras e automóveis, brilhantes, de aspecto muito agradável e destinadas especialmente a satisfazer o público médio de qualquer país"[7].

---

[4] *Teatro em Progresso*, p. 139.

[5] Miroel Silveira, "*Pic-nic* no Teatro Cultura Artística", *Correio Paulistano*, 26 mar. 1959.

Na realidade *Pic-nic* é uma comédia de costumes cheia de clichês, quer na construção dramática, quer na extração moral e na tipologia, mas da melhor carpintaria teatral. E possibilitava a Antunes prosseguir seus vôos ao Realismo, confirmando-o grande criador da ilusão realista.

A direção de atores é esplêndida. Célia Biar, que pertencia ao elenco do TBC, segundo a crítica, teve a melhor atuação da sua carreira nesse espetáculo. Todo o elenco foi bastante elogiado. No que respeita ao trabalho de Antunes, entretanto, a montagem não representou substancial avanço formal ou expressivo. E ele já se impacientava, sentia comichões, tinha grandes idéias. E dessa inquietação que operava ainda na esfera artesanal, do domínio cênico, surgiu um espetáculo que era, mais propriamente, uma façanha nunca vista anteriormente no teatro brasileiro: *Plantão 21*.

Plantão 21 tem a mesma procedência e igual qualidade literária de *Pic-nic*, mas implica uma complexidade cenográfica fora do comum. A ação transcorre em movimentada delegacia de polícia, exigindo cenário em dois pisos, escadas, elevador, mobiliário etc. Mais uma vez Túlio Costa criou o cenário que, além de funcional, impressionou a platéia pelo realismo da construção. O público presente à estréia, dia 10 de setembro, viu, com espanto e entre sustos, 30 atores movimentando-se febrilmente por esse cenário, desenvolvendo ações simultâneas, estabelecendo climas hostis quando a violência explodia de maneira cinematográfica. Sente-se, em quase tudo o que se escreveu sobre o espetáculo, o pasmo do crítico frente àquela "máquina dramática" que viu funcionando no palco do Teatro Maria Della Costa. Caso, por exemplo, de Regina Helena:

---

[6] Décio de Almeida Prado, "*Pic-nic* pelo P.T.C.", *O Estado de S. Paulo*, 25 mar. 1959.

[7] Delmiro Gonçalves, "Piquenique", *Folha de S. Paulo*, 28 mar. 1959.

> Diga-se de passagem, não é brincadeira fácil lidar com 30 personagens, sendo que poucos (atores) com tarimba de palco, e a maior parte com pouquíssima experiência ou até alguns marinheiros de primeira viagem. Não obstante, Antunes conseguiu uma homogeneidade espantosa para um elenco tão grande e de tão variada procedência. Ninguém falhou, ninguém titubeou. O nível foi o mesmo, desde os guardas da delegacia até o duro detetive Macleod. A marcação deve ter constituído um trabalho exaustivo para o diretor; é tanta gente que sai, entra, sobe, desce, sai novamente, pelo elevador, pela escada, pelos fundos, é tanta gente que chega, fala, atende telefone, sobe a escada e fala lá em cima, torna a descer e atende mais telefone, que o espectador no princípio fica meio tonto, sem saber para onde olhar e o que acompanhar[8].

Além do aspecto mecânico da complicada montagem, dois outros foram destacados: a violência da ação e a presença de atores que "ninguém sabia de onde teriam saído".

Sobre o primeiro aspecto, é interessante a matéria publicada no *TT-Jornal*, com manchete na primeira página: "A Violência é Tanta que Até a Platéia Leva Pancada". Depois de discorrer sobre as dificuldades para a montagem de peça desse porte, fala das inúmeras torceduras, escoriações, e até um pé quebrado (de Jardel Filho) durante as apresentações, concluindo:

> Os espectadores da primeira fila também participam, de certa forma, do clima de violência do original de Sidney Kingsley. Em várias ocasiões, cadeiras giratórias de vinte quilos se projetam na platéia e os que conseguem escapar incólumes só raramente se esquivam do jato de refrigerantes sob pressão com que os detetives sufocam um prisioneiro rebelde[9].

A restrição quanto à busca "ilimitada" do realismo aparece na crítica de Miroel Silveira:

> Na realidade, pouco nos é mostrado quanto à violência da própria polícia com aqueles que lhes caem nas mãos, o que dá um ar de santidade aos *cops* americanos (ou de malvadeza aos investigadores nacionais). Isso não impede que a encenação de Antunes Filho não peque exatamente por esse defeito, o de buscar ilimitadamente o realismo. Sem muita consideração pelo fato de ser o palco uma convenção, no qual se "representa" o que a realidade inspirou, Antunes levou os intérpretes a um verismo absoluto, de que resultou a criação de uma atmosfera eletrizante entre o palco e a platéia que receava, às vezes, ser atingida pelas bofetadas que fartamente as distribuíam pelo tablado[10].

Décio de Almeida Prado, considerando que "até os acessó-

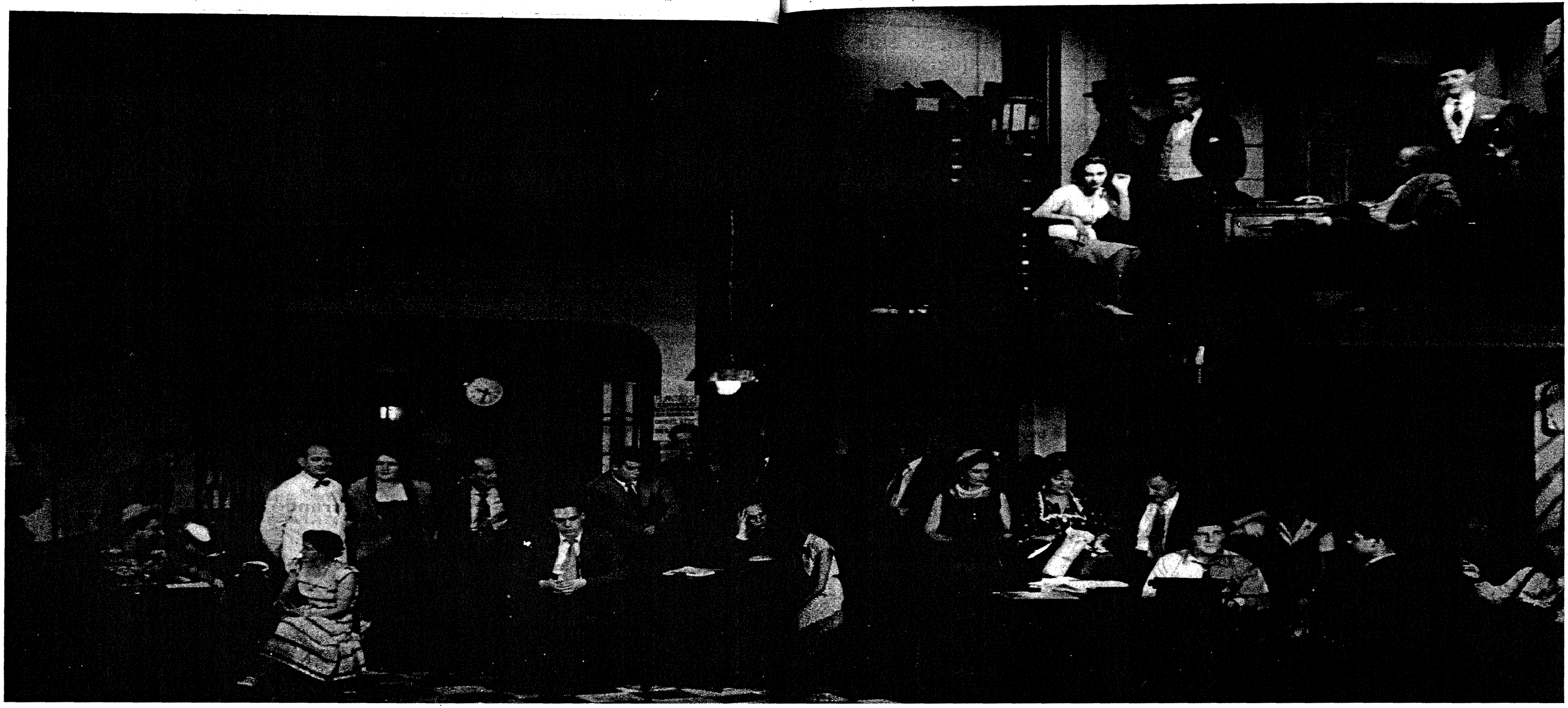
---

[8] Regina Helena, "*Plantão 21* no Teatro Maria Della Costa", *A Gazeta*, 2 out. 1959.

[9] Não-assinada, "A Violência é tanta que até a Platéia Leva Pancada", *TT-Jornal*, 12 fev. 1960.

[10] Miroel Silveria, "*Plantão 21*", *Correio Paulistano*, 6 out. 1959.

Plantão 21, 1959. (Foto: Arquivo Antunes Filho)



rios, mesas, cadeiras, máquinas de escrever, telefones, entram na dança, apanhando a valer", perguntava-se: "Será possível repetir todas as noites semelhante empenho coletivo?". Os vários meses que a peça ficou em cartaz, apesar das muitas substituições, responderam afirmativamente. Esta dúvida, porém, o crítico não coloca em primeiro plano, mas como um ponto de exclamação frente à agilidade e à violência do espetáculo:

> É difícil ficar indiferente quando, em cena, dois homens trocam sopapos ou lutam por um revólver. A nossa participação, senão artística, será no mínimo emocional, muscular, sangüínea. Às vezes a inquietação do público era quase tão grande quanto a das personagens: a vontade era de entrar na briga e distribuir também bofetões em nome da lei ou contra ela[11].

Nicanor Miranda, frisando que a função do encenador é "vivificar essa realidade, projetando no espírito do espectador a ilusão de que tudo o que se passa no palco é vida", considera *brilhante* a direção de Antunes Filho. Revela-se surpreso, no entanto, por encontrar no palco toda a galeria de tipos requeridos pelo original de Kingsley:

> Para Antunes Filho parece que foi fácil, pois, sem maiores dificuldades aparentes, botou ele, no palco do Teatro Maria Della Costa, todos eles, demonstrando assim a sua primeira virtude, que é a de congregar atores. Onde os buscou? No teatro, na televisão, no rádio, não sabemos mais onde, e até no meio jornalístico. Hélio Peixoto, "Mr. Gallartz", o homenzinho gordo que acha extremamente engraçado o larápio cortar-lhe o bolso da calça com uma gilete, é distinto e correto profissional da imprensa[12].

Igual surpresa revela Décio de Almeida Prado:

> Jamais poderíamos supor que existissem tantos atores em inatividade em São Paulo. Pois eles surgiram aos borbotões, vindos não se sabe de onde (desconfiamos que da televisão), perfeitamente desconhecidos da crítica teatral. Não juramos que todos tenham uma grande carreira artística diante de si mas possuem o principal, para esse gênero de peça: o físico do papel. Antunes Filho, num trabalho incrível de prospecção, descobriu os tipos humanos de que precisava, do homenzinho gorducho (Hélio Peixoto), que acha uma graça infinita no fato de um batedor de carteira ter cortado à gilete o bolso de sua calça mais nova, ao Dom Juan popular (Vadeco), de vasta cabeleira anelada[13].

Em seguida, o ilustre crítico deixa claro que Antunes não só conseguiu reunir os tipos exigidos pelo original, como extraiu deles "veracidade humana":

---

11. *Teatro em Progresso*, p. 140.
12. Nicanor Miranda, *"Plantão 21"*, *Diário de S. Paulo*, 6 out. 1959.
13. *Teatro em Progresso*, p. 140.

> Antunes guiou-os, a todos eles, com essa segurança no lidar com os atores que é a sua especialidade e a pedra de toque do verdadeiro diretor. Conceber teoricamente uma peça não é difícil. A dificuldade está não em impor friamente tais esquemas ao espetáculo, de fora para dentro, mas em arrancar de cada artista aquelas potencialidades que ele mesmo ignorava possuir. Jardel Filho, por exemplo, no papel principal, tem uma criação impressionante, impressionante de força, é verdade, porém, impressionante igualmente de simples veracidade humana nos instantes em que a peça se distende e repousa.

Já se evidenciava um novo método de "preparação do ator". Não o embrião de um método, mas o próprio, digamos, em estado bruto. Levaria muito tempo – duas décadas – para que Antunes conseguisse apreender suficientemente as leis desse método e se propor a uma sistematização.

A crítica de Décio de Almeida Prado sobre *Plantão 21* confirma certa qualidade nos intérpretes, já observada por Paulo Francis em *O Diário de Anne Frank*, que revelava uma nova expressão cênica. Disse Paulo Francis que "a tipificação do elenco não sugere a presença de atores, mas de gente", e não vê nos atores "o ar de camarim, de auto-suficiência histriônica", comum nas peças realistas do "teatro local". Por sua vez, Décio de Almeida Prado registra que Antunes não impõe friamente ao espetáculo uma concepção teórica, mas arranca "de cada artista aquelas potencialidades que ele mesmo ignorava possuir", e exemplifica com um jovem mas bastante experiente ator: Jardel Filho.

Embora esses críticos tenham registrado com muita consciência o aparecimento de "algo novo", a importância de uma coisa intuída era mínima em uma conjuntura teatral onde estão sendo descobertos, quase que simultaneamente, o método de Stanislavski e o teatro dialético de Brecht. Estes ofereciam-se maduros e desafiantes, o outro não passava, em última análise, de uma *intuição*. O que, de fato, merecia atenção (senão curiosidade) era o destemor de Antunes em trabalhar com atores inexperientes e torná-los intérpretes no mínimo razoáveis.

Mas onde encontrava esses atores? Há o caso de Hélio Peixoto, que era jornalista; Vadeco que era cantor da noite, e outros que desapareceram finda a temporada de *Plantão 21*. Uma estreante do palco era atriz conhecida de televisão, Laura Cardoso. Foi convidada por Antunes. Diz Laura que, para pápeis menores, ele fazia testes, acrescentando:

> O Antunes sempre foi muito cuidadoso na escolha dos atores. Ele é uma pessoa esperta no sentido do teatro. Ele percebe o ator, tem um senso apurado,

> é até um pouco neurótico nesse sentido, um pouco doentio. Mas sabe das coisas[14].

O que impressionava não eram as caras novas, mas a adequação ator/personagem e o trabalho de preparação do intérprete. Neste item, especialmente, encontra-se a substância do método que viria a desenvolver. Pelo que se depreende do depoimento de Maria Bonomi, na época as linhas básicas do método já estavam definidas:

> Havia sempre o trabalho de iniciação: despojar, depois construir. Não chego a usar a palavra "demolição", que é muito forte, pode ter acontecido caso de demolição, quando havia muita renitência, ou atores com vícios [...] Mas o objetivo dessa iniciação era despir o ator de uma série de coisas que representavam bagagem inútil. Ele equipava o ator ao mesmo tempo que desequipava. Isso ele fez comigo também, nos cenários, nos figurinos que criei. A gente se falava muito e o Antunes sempre propôs a essência. Procurava o essencial, às vezes exagerando, abrindo, mas sempre em cima de coisas apropriadas. Ele tem "antena". Acho que o Antunes tem uma intuição de iluminado. Então, ele puxa pra fora do ator o que é bom e convence o ator a deixar o resto. Não é que ele transforma a pessoa; ele traz da pessoa somente o que interessa ao espetáculo.

Algumas afirmações de Laura Cardoso corroboram a idéia de que estava surgindo um novo método. Observa que, em *Plantão 21*, Antunes não recorreu a Stanislavski:

> Eram quase exercícios particulares do Antunes. Não tinha um método saído dos livros. Lembro de exercícios [...] por exemplo, tinha um casal de ladrões que apanhava muito [...] e os exercícios eram feitos com tal realismo que a gente ficava nervosa, apavorada de ver o ator fazendo o exercício de quem apanha, de quem sofre dor.

Os exercícios eram feitos em cima da cena e com as situações específicas do texto. Mas, até chegar a eles, o ator precisava se preparar cultural e tecnicamente. Diz Laura que freqüentemente Antunes estava provocando os atores, intimando-os a "ver tudo, ler tudo". Instituiu um curso de colocação vocal, dicção e expressão corporal e os atores eram obrigados a fazê-lo. E os ensaios obedeciam pesada carga horária. Informa Laura Cardoso:

> Começava, digamos, às 5 da tarde e terminava na manhã do outro dia. Eram ensaios parados, conversados, feitos e refeitos. Ele explicava tudo. Às vezes a gente, que estava começando, tinha dificuldade de entender, e ele ficava bravo [...].

---

[14] Laura Cardoso, depoimento ao autor, 28 mar. 1988. As demais citações atribuídas a Laura Cardoso procedem da mesma fonte.

Ao que tudo indica, nesse tempo Antunes trabalhava sobre um plano já traçado, sobre marcações previamente determinadas, mas sempre dando margem à criação. Não era o plano que determinava o andamento das coisas: os ensaios podiam trazer revelações que modificavam o anteriormente estabelecido. Por ser um momento de "descobertas", o ensaio era, também, o espaço para choques com atores que se serviam de "macetes". Diz Laura Cardoso:

> Acho que ele vinha meio estudado, mas deixava o ator criar. Lembro que ele deixava a gente no palco, sentava no fundo da platéia e ficava observando. De repente vinha um grito, se estava bom, ou se estava uma porcaria, como ele dizia, e neste caso xingava o mundo, com as mãos, com as pernas, ele queria matar a gente, queria bater. Ele é uma pessoa difícil, não brinca em serviço. Por mais que goste do colega, do ator, naquele momento ele se torna uma pessoa dura, ríspida, neurótica. Ele xinga, faz repetir a cena mil vezes, faz voltar, diz que você não sabe nada. Não é um diretor gentil, fácil [...] não, é uma pessoa dura, pode-se dizer, severa [...]

Apesar de tudo isso, Laura Cardoso lamenta não ter feito outros espetáculos com Antunes. Faz-lhe um elogio que serve como definição da sinuosa e polêmica relação Antunes/atores:

> É honroso dizer que comecei no teatro com o Antunes. Tive sorte. Ele foi um grande professor, abriu uma estrada para mim, abriu um caminho. E um caminho sério.

Plantão 21 foi um momento em que o delírio de Antunes superou o aprendizado que, com autodisciplina, desenvolvia. Levou às últimas conseqüências sua capacidade em lidar com os mecanismos cênicos e desafiou limitações vigentes no teatro. A produção era das mais generosas, mas estava a serviço da criação, não se sobrepunha a ela. No elenco, três dezenas de atores *viviam* os dramas de uma delegacia de polícia e todos, mesmo aqueles com as mais modestas intervenções, estavam integrados à tensão ambiente.

Um espetáculo impressionante que, além de valer a Antunes o prêmio de "melhor diretor" da APCT pelo segundo ano consecutivo[15], propiciou-lhe a primeira viagem à Europa, com bolsa concedida pelo governo italiano. Partiu para a Itália, onde ficou cerca de um ano. Diz ele: "Fiquei lá um ano, assistindo o Piccolo [...] e muito mais vendo museus da Itália inteira do que ficando lá em Milão, que me aborrecia"[16].

---

[15] Valeu também o seu primeiro "Saci", outro "Saci" para Jardel Filho (Melhor Ator) que, igualmente, recebeu o "Melhor Ator" da APCT. Por *Pic-nic*, Célia Biar recebeu o "Melhor Atriz" da APCT e, pelos dois espetáculos Túlio Costa foi o "Melhor Cenógrafo".

Ver museus já representa enriquecimento para sua visão estética extremamente sintonizada com as artes plásticas. Mas viu, também, manifestações cênicas que o impressionaram, como se registra em uma reportagem assinada por I.B.B., na *Folha de S. Paulo*:

> Antunes Filho conta-nos que um ano de estudos do que mais avançado havia em matéria de teatro na Europa, lhe permitiu participar de um amplo debate sobre dramaturgia e estética teatral de Bertolt Brecht e também dos movimentos de renovação teatral iniciados na Alemanha (Piscator e Berliner Ensemble), Inglaterra (Workshop Theater), França (Villar e Planchon) e Itália (Strehler)[17].

---

[16] Antunes Filho, entrevista ao autor, *artes:* nº 60, 1985.

[17] I.B.B., "Antunes Filho Inicia-se no Teatro de Vanguarda com uma Peça de Arthur Miller", *Folha de S. Paulo*, 12 jan. 1961.

---

7. Um Ensaio de Teatro Épico

As primeiras andanças de Antunes pela Europa deram-se em tempos de muita agitação. A consciência nacionalista despertada após a Primeira Guerra era redimensionada pelos que emergiam dos escombros do segundo conflito mundial. Suas manifestações eram várias, mas, basicamente, o marxismo fornecia o ideário de luta e de objetivos. Ganhava corpo uma oposição sistemática à política colonialista de países europeus sobre nações do Terceiro Mundo, assim como a América Latina, em luta contra a opressão das nações hegemônicas, nuclearizava as preocupações dos intelectuais de esquerda. Entre eles destacava-se o filósofo existencialista Jean-Paul Sartre. A vitória da revolução cubana parecia aviso de redenção continental e incendiava o espírito ansioso por transformações radicais que caracterizava a juventude, da qual o jornalista Regis Debray (então com menos de vinte anos) viria a ser magnífico exemplo. Os debates passionais sobre o processo de "desestalinização" da União Soviética, e os movimentos de revolta verificados havia poucos anos na Hungria e Polônia, revelavam antagonismos inconciliáveis no interior dos PCs italiano e francês, os mais consistentes fora do bloco soviético.

No teatro, esse clima em que o marxismo ditava as regras para a compreensão do mundo através das teorias de Brecht e de Piscator, das propostas de Villar e Planchon, configurava a vanguarda oficial.

Afloravam, em nível dramatúrgico, novas linguagens nascidas a partir de reflexões sobre a vida burguesa, como em Ionesco; ou reflexões metafísicas sobre a condição do homem moderno, como em Samuel Beckett; ou a partir de profundo corte vertical na sociedade, como efetivava a anárquica poética de Jean Gênet, que expunha as vísceras do mundo ocidental.

Ainda no subterrâneo da cultura ocidental, ignoradas pela vanguarda oficial, germinavam novas linguagens cênicas que implicavam a autêntica vanguarda contemporânea: na Polônia, com Grotowski; nos Estados Unidos, com Julian Beck e Judith Malina; na Inglaterra, com Peter Brook. Eram ainda desconhecidos fora de seus guetos e suas propostas estéticas, no contexto em que se manifestavam, eram consideradas utópicas e não dignas de crédito. Embora Antunes Filho, pela natureza real de suas visões dramáticas, estivesse muito mais próximo desses novos criadores, pertencesse a essa casta de grandes revolucionários teatrais, aceitou a vanguarda oficial européia como o desafio a ser vencido no Brasil, antes de se aventurar pelas terras ignotas da estética cênica.

Como os demais jovens encenadores brasileiros em estágio na Europa, Antunes se embebeu no teatro épico e nas manifestações que, à primeira vista, ofereciam saídas comprometidas politicamente, bastante afinadas com o que se entendia *necessário* ao nosso teatro.

Uma vista rápida sobre o teatro brasileiro da época revela que, antes de serem examinadas pelos seus próprios valores, as teorias serviam a um "estado de espírito revolucionário", quase sempre esvaziadas do conteúdo e desviadas para a oratória, ou a retórica. Porém, esse problema não era exclusivo dos muitos homens de teatro que optaram pela prática do "teatro político" no Brasil: integrava a esquisita tradição filosófica brasileira, no ponto de confluência do positivismo (que enforma todo o pensamento brasileiro, ao ponto de se registrar com uma divisa na bandeira nacional) e do marxismo.

Um ensaio do professor Antônio Paim, publicado em 1967, examina o processo histórico da formação das idéias filosóficas brasileiras, realçando o malabarismo mental de pensadores altamente representativos da nossa vertente marxista, como o são Leônidas de Rezende e João Cruz Costa, para casar preceitos marxistas com os positivistas. Observa que, no Brasil, o estudioso da formação de correntes de inspiração marxista,

> Depara-se com uma situação deveras curiosa: o marxismo jamais despertou qualquer movimento teórico de envergadura, nem antes nem depois da formação do partido político que pretende encarná-lo. Nunca houve uma difusão sistemática dessa doutrina, não havendo sequer uma tradução portuguesa de *O Capital*. Observa-se, na verdade, um grande desinteresse pela teoria, entre aqueles que se dizem marxistas, a par de uma defesa intransigente das posições políticas trazidas à luz sob esse rótulo. A maioria dos chamados engajados não sabe nem mesmo precisar o conteúdo de certos conceitos que emprega[1].

Nossos marxistas guiavam-se pelos dogmas do "marxismo ortodoxo", de origem soviética. As teorias viravam receitas e eram temperadas do positivismo entranhado em nossa cultura, gerando facções inconsistentes e sem maiores repercussões em meio à massa trabalhadora. Se a aplicação desse confuso marxismo à política resultou em desastres de consideráveis proporções, sua aplicação às artes, especialmente ao teatro, não foi menos desastrosa.

O teatro é sempre um pronunciamento ideológico. Palavras, imagens, gestos, luz, som, tudo o que se leva à cena exprime o conjunto de idéias que determinou a criação. Mais do que o discurso literário, verbalizado, o visual do espetáculo contém a ideologia da obra cênica. Boa parte do "teatro ideológico" dos primeiros anos da década de 60 não colocava em cena idéias para a reflexão, fazia a divulgação pura e simples de pareceres político-partidários. Não pedia reflexão, doutrinava. No evoluir dessa linha política, as manifestações mais radicais foram se descarnando, se desumanizando, recorrendo a um esquematismo árido no qual o homem não é mais um indivíduo, mas o símbolo da Massa ou do Poder, ou da Igreja etc. Um teatro que não discutia teorias: expunha verdades definitivas.

Enquanto Antunes Filho estagiava na Europa, por aqui aprofundava-se ainda mais o sentido da nova "revolução teatral". Historicamente o acontecimento mais importante no teatro paulista em 1960 foi a profissionalização do Teatro Oficina com a montagem do roteiro cinematográfico de Jean-Paul Sartre *A Engrenagem*, adaptado por Zé Celso e Augusto Boal, dirigida pelo último. Até ali o Oficina caminhara com encenações de textos que, basicamente, discutiam a questão da família classe média. No parecer de Fernando Peixoto:

> Neste nível o Oficina nunca se equivocou: produzido por artistas e intelectuais da classe média, mesmo tendo, em diferentes fases, de diferentes maneiras, assumido uma perspectiva de defesa, até mesmo radical e agressiva, da revolução

---

1. *História das Idéias Filosóficas no Brasil*, p. 222.

proletária, sempre procurou e soube dirigir-se à platéia historicamente concreta e real que tinha diante de si. Ou seja: a própria classe média[2].

Nessa época, Boal, que era o demiurgo do Arena, atrai o jovem elenco, visivelmente talentoso mas um tanto hostilizado pelos "engajados" por terem seus integrantes "um jeito de filhinhos de papai"[3], para um namoro com sérias intenções matrimoniais. Dirige-os em texto de Benedito Ruy Barbosa, *Fogo Frio*, saído do Seminário de Dramaturgia, e a estréia se dá no teatro da Rua Teodoro Baima. O namoro progride ao noivado com a segunda peça dirigida por Boal, *A Engrenagem*. Nesse ponto as afinidades parecem definitivas e o texto do programa da peça, de responsabilidade do Oficina, é um discurso que, à primeira vista, pode ser confundido com o do Arena. Nele se coloca um contrito *mea culpa* do grupo que, antes de ganhar convicções ideológicas, afirma, era formado por individualistas que:

> No mundo da ribalta iam em busca de uma compensação pessoal para as frustrações e a sufocação difusa que a rotina burguesa nos oferece: outros possuíam uma clara vocação artística e uma vontade de fazer carreira. Mas tudo isso era colocado em termos personalistas[4].

A montagem celebra, portanto, uma tomada de posição que, aliás, se dava em período bastante significativo, como esclarece Fernando Peixoto:

> O espetáculo foi concebido como uma forma de participação no processo eleitoral em curso. E a decisão de encenar *A Engrenagem* foi tomada um mês antes das eleições. A questão está claramente formulada nessa interrogação: "Um mês corresponderia a quinze dias de ensaios e quinze dias de representação antes das eleições. Seria uma loucura?". O próprio Oficina responde: passar esse tempo representando obras-primas do teatro intimista seria estar "fazendo o jogo dos que se interessam a que o povo ignore os dados da situação e os enfrente racionalmente".

O fato é que esse discurso na aparência se harmoniza com o do Arena, mas na essência se distancia. Não tardarão as divergências no direcionamento ideológico e o matrimônio não se realizará. Mas... foi bom enquanto durou. Bom no aspecto forma-

---

2. *Dionysos* nº 26, p. 43.
3. Sábato Magaldi refere-se a isso em artigo publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 29 out. 1960, cf. Fernando Peixoto, *Dionysos* nº 26, p. 48.
4. Texto do programa de *A Engrenagem*, cf. Fernando Peixoto, *Dionysos* nº 26, p. 48.

As Feiticeiras de Salem, 1960. (Foto: Arquivo Antunes Filho)

tivo, porque Boal introduziu o novo grupo nos laboratórios stanislavskianos (que, todavia, prosseguiriam no Oficina sob responsabilidade de Eugênio Kusnet). Bom, também, no sentido de assumir uma postura vigorosa que determinaria todo o seu brilhante percurso ao longo dos anos 60. E, com *A Engrenagem*, o Oficina tem seu primeiro embate com a censura: impedido de representar a peça em frente ao Museu do Ipiranga, o grupo desfila pelas ruas amordaçado. Mais do que um protesto circunstancial, o feito anunciava a postura que acompanharia o Oficina por toda a sua polêmica existência.

Além do desabrochar crítico do Oficina, 1960, ano em que foi eleito Jânio Quadros à Presidência da República, teve a política como prato principal em nossas coxias. Isso levava alguns críticos a um juízo de certa maneira precipitado quanto à real significação do fenômeno, como se percebe no balanço que Sábato Magaldi faz do período:

> As companhias começaram a oferecer espetáculos empenhados, libertando-se da condenação a ficar no puro entretenimento ou do desejo de exprimir uma arte desvitalizada. Até *Apartamento Indiscreto*, umas das mais ligeiras do ano, é, a seu modo, um espetáculo *engagé*: invadem de súbito o palco vassouras incontáveis[5].

No Arena a grande estréia foi *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, que efetivava o despojamento cenográfico, de um lado, e de outro entulhava o palco com questões proletárias segundo a ótica do intelectual pequeno-burguês.

O TBC, cansado e anêmico, rendia-se à nova realidade: Flávio Rangel assumiu a direção artística da companhia e encenou *O Pagador de Promessa*, de Dias Gomes, dando início à chamada "fase brasileira" do TBC.

Retornando da Europa no segundo semestre de 1960, Antunes Filho integrou-se imediatamente no clima de engajamento. Em sua cabeça fervilhavam as teorias de Brecht e de Piscator, e era o momento de aplicá-las em um espetáculo grandioso. Teria ele afirmado a um repórter assim que chegou: "Minha próxima montagem no PTC será *As Feiticeiras de Salem*, de Arthur Miller, e posso garantir-lhe que será a peça do ano"[6]. A partir de então,

---

[5] Sábato Magaldi, "Considerações de Fim de Ano", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 31 dez. 1960. A vassoura era o símbolo usado por Jânio Quadros em suas campanhas políticas.

[6] I.B.B., "Antunes Filho Inicia-se no Teatro de Vanguarda...", *Folha de S. Paulo*, 12 jan. 1961.

no desenvolvimento do trabalho e nos pronunciamentos, dava a impressão de ter se convertido pela cartilha que via o teatro como instrumento para a "conscientização da massa". Declarou a I. B. B., da *Folha de S. Paulo*:

> Preferimos fazer um teatro social, um teatro que distraia e alerte o público, em vez de intoxicá-lo e iludi-lo com problemáticas individuais[7].

O espírito dessa declaração se assemelha àquele citado *mea culpa* do Oficina, e revela a imensa vontade dos criadores teatrais em contribuir com seu trabalho para o progresso da revolução social que se anunciava. Os equívocos inerentes à maneira de "contribuir" logo se fariam sentir, tanto no Oficina quanto na pesquisa individual levada por Antunes. E ambos corrigiriam seu rumo. Mas, no nascedouro das novas estéticas, as contradições ideológicas não se detectavam com facilidade, prevalecendo o pioneirismo do Teatro de Arena, juntamente com sua postura frente ao que entendia como "missão do Teatro em tempos de revolução".

Pelo envolvimento passional com esse momento histórico que se revelaria decisivo para a sociedade brasileira, e com a cabeça cheia de informações das pesquisas estéticas vistas na Alemanha e na França, Antunes rastreia teorias de Brecht, e segue a onda, como se lê na matéria de I. B. B., especialmente numa retranca subtitulada "O Teatro Ideal":

> O diretor artístico do Pequeno Teatro de Comédia, ao referir-se à mudança de sua linha de ação, cita um trecho da revista "Theatre Populaire", que diz assim: "No teatro tradicional, aristotélico, quanto mais o público se identifica com o herói, mais o palco imita a vida, mais o ator encarna o seu papel, mais o teatro é mágico e melhor é o espetáculo". Antunes Filho, porém, acredita, desprezando a tradição teatral, como os outros fizeram, que o público deve incorporar-se ao espetáculo de modo relativo, a fim de apreender o que ele mostra, e não recebê-lo passivamente; que o ator deve provocar essa consciência crítica mostrando que ele nada mais é do que um ator representando, ao invés de encarnar o papel; que o espectador não deve jamais se identificar inteiramente com o herói, de modo que permaneça "frio" o suficiente para julgar a ação representada e encontrar soluções para os problemas apresentados; que a ação deve ser imitada, porém contada também ao público e, finalmente, que o teatro deve deixar de ser mágico para tornar-se crítico, pois é somente nessa medida que pode servir à cultura atual[8].

Estão aí os lugares-comuns brechtianos que eram linguagem corrente na cena tupiniquim. A massa de informações recebidas

---

[7] *Idem*.

[8] *Idem*.

BIBLIOTECA

não fora ainda digerida e Antunes vomitava, frase por frase, os "manuais épicos", com a mesma sinceridade com que os demais encenadores o faziam, na ansiosa busca de um teatro que refletisse as contradições brasileiras. E chegava, nessa paixão cega, a repudiar sua fé na magia do teatro.

Todo o complexo de informações, as agitações políticas que permearam sua experiência européia e que no Brasil eram cotidianas, as ideologias antagônicas que pareciam se harmonizar, niveladas que estavam pela legítima e premente necessidade de transformações sociais, somados à inquietação artística de Antunes, à sua obsessão por dominar integralmente as linguagens cênicas, desembocaram em *As Feiticeiras de Salem*.

O artigo do programa da peça, de autoria de Antunes Filho, reproduzido parcial ou integralmente em vários órgãos da imprensa, afirma a vontade do grupo de se incorporar "ao esforço que vem realizando a sociedade brasileira, em seu conjunto, no sentido do aprimoramento de suas instituições democráticas". E mais:

> Nossa participação no processo cultural brasileiro será a de colaborar, com nosso trabalho, para uma melhor compreensão das nossas condições sociais, a fim de nelas intervir conscientemente[9].

Entende que *As Feiticeiras de Salem* documenta "a revolta de Arthur Miller contra as discriminações sociais e políticas", procurando, através dos heróis da peça, "realizar uma catarse de suas preocupações políticas, vítima que foi ele próprio do macarthysmo". Fala, em seguida, das mazelas brasileiras – analfabetismo, disparidades econômicas, instituições que não funcionam – para concluir:

> Em outras palavras: se há crise na democracia brasileira, não se trata de fenômeno conjuntural, que suponha revisão, mas sim uma crise de estrutura que necessita para a sua solução de movimentos que exprimam uma vontade popular consciente e atuante. Daí, em nossa versão, Proctor aparecer como simples pretexto para uma ação renovadora, e o Reverendo Hale, impotente diante da violenta reação do povo de Salem contra os abusos do regime. Entretanto, o mecanismo do abuso do poder, que decorre da prática de discriminações sociais e políticas, é quase o mesmo em qualquer tempo e lugar, assim como o seu resultado, ou seja, a intolerância, a violência e o massacre coletivo. Levando em conta que a prática do abuso do poder tem sido uma constante em nossa história política, chegamos à conclusão de que seria útil mostrar como funciona esse processo e a que conduz inevitavelmente[10].

---

[9] Não-assinado, "Onde a Intolerância é a Grande Presença", *Visão*, 23 dez. 1960.

[10] *Idem*.

O questionável desse discurso não é a análise da situação político-social brasileira, nele expressa por seus aspectos mais gritantes; nem o diagnóstico que reza não estarmos em crise conjuntural, mas de estrutura; o questionável é a analogia entre esta realidade e a de Salem, conforme Arthur Miller a abordou.

Movido pelos impulsos coletivos do engajamento, e, mais ainda, buscando extravasar na prática o acúmulo de teorias e propostas adquiridas nos últimos meses (só através da prática chegaria à assimilação), Antunes usou o texto de Arthur Miller aleatoriamente; para servir não ao poeta, mas à sua ansiedade, ao seu desejo de materializar todas as hipóteses cênicas. No resto, nas conceituações posteriormente colocadas para justificar o feito, tenta a harmonização do seu trabalho com a febre política que dominava o teatro. Como já tivera início a moda de usar qualquer texto, indiferentemente, para realizar comícios, o disfarse estava perfeito. Ou estaria, não existisse um crítico da estatura de Décio de Almeida Prado.

Na crítica ao espetáculo, Décio de Almeida Prado começa por fazer objeções "antes mesmo de abrir-se o pano" e, após rápida apreciação do artigo do programa, pondera:

> Não vamos discutir aqui tais idéias políticas, se estão certas ou erradas – mas o que é que nosso subdesenvolvimento tem de ver com o drama de Arthur Miller? Qual o nexo entre uma coisa e outra, entre a situação econômica do Brasil atual e as agitações religiosas que ocorrem na cidade norte-americana de Salem em fins do século dezoito? Para começar pelo princípio, em que sentido se pode dizer que a peça trata de "uma situação revolucionária"? No sentido marxista, de desigualdade econômica que conduz à luta de classe? Mas onde estão, no drama de Arthur Miller, essa desigualdade e essa luta?[11].

Evidenciando a discrepância, o crítico se estende na análise do original, demonstrando que "foi sobre o liberalismo e o individualismo poderosamente reafirmados no episódio, que se assentou e floresceu a sociedade capitalista norte-americana". E conclui expondo sua opinião de que "Antunes Filho escolheu *As Feiticeiras de Salem* por um motivo muito simples mas que não deseja confessar nem a si mesmo: porque é uma boa peça, porque funciona teatralmente".

Na raiz da questão, é fácil constatar, não estava o discurso político ou o panfleto, e sim a decisão de Antunes de dominar a linguagem *épica*, segundo preceitos brechtianos.

Pela primeira vez no Brasil o teatro épico não se concretizava simplesmente com atores parados, desmotivados emocionalmente, confundindo a distância em que se encontravam do que diziam com o estranhamento dramático proposto por Brecht. Conceitualmente Antunes tinha maiores aproximações com a teoria do estranhamento, como se depreende de suas declarações a I.B.B., quando fala de "maquilagem caricatural, que ressalta mais o gesto social do que o psicológico", ou da "utilização da luz fria, branca" em momentos de densidade emocional, evitando "obscuridades criadoras de atmosferas bonitinhas", e até mesmo o uso da maquinaria teatral "como estímulo racional"[12]. Os conceitos eram lógicos e pertinentes, mas sua aplicação a um texto impróprio resultava em algo disparatado. Décio de Almeida Prado observou o

---

[11] *Teatro em Progresso*, p. 186.

> Entusiasmo com que o "maquilador" se atirou ao seu mister, não deixando ninguém com o rosto que Deus lhe deu: ou cabeças glabras, sem um fio, ou vastas barbas e cabeleiras revoltas.

Anotou que:

> O público aplaudiu na noite de estréia o coro dos prisioneiros e a descida das grades da prisão como se aplaude um feito esportivo, uma façanha difícil de realizar.

Para nosso principal crítico, nesse "primeiro ensaio de teatro ideológico" as idéias de Antunes Filho antes o atrapalharam do que o favoreceram:

> Encenar uma peça – se não estamos enganados – é descobrir o que ela tem de próprio, de intransferível, não é contrapor sobre o texto uma teoria dramática tomada de empréstimo a outro autor, por mais admirável que este seja, ainda que se chame ele Bertolt Brecht[13].

Contudo, nesse tempo tumultuado, os pontos de vista jamais poderiam ser uniformes. Para boa parte da crítica o engajamento político era imprescindível e estava acima de outros méritos. O fim justificava qualquer meio. E o fim era a revolução.

Outro ilustre crítico, Sábato Magaldi, deixa evidente essa postura, como se vê em suas "considerações de fim de ano", onde assim se coloca em relação a essa montagem de *As Feiticeiras de Salem*:

> A alteração de linha do Pequeno Teatro de Comédia vazou-se até em artigo panfletário impresso no programa, no qual se punha em causa o repertório até agora apresentado. Sob a orgulhosa capa de não-renegação do caminho anterior, sentia-se que a experiência primitiva significava um passo preparatório da nova fase, marcada pela vontade de integrar-se num sério e conseqüente movimento que vem empolgando o país, e do qual o teatro é também uma força. Apesar de nossas divergências da exagese de *As Feiticeiras de Salem*, proposta pelo diretor Antunes Filho, a nova plataforma do PTC deu-nos um dos maiores motivos de satisfação na temporada que se finda. Abandonou-se a mediocridade bem comportada dos êxitos comerciais da Broadway, de que a deliqüescência williamsiana é também um exemplo, em troca de um texto de alta categoria. Mais do que isso: deu-se à peça de Arthur Miller um tratamento empenhado, acrescentando-lhe até intenções ausentes do orginal[14].

O quadro apresentado pela sociedade brasileira se refletia de maneira quase caricata no teatro. O grave erro dessa geração foi permanecer rigidamente presa a um sistema e tentar combater a classe e a ideologia que o geraram, sem alterá-lo na estrutura.

É muito natural que, na corrida modernizadora verificada em todos os setores da vida nacional, recrudescesse o sentimento libertário da massa trabalhadora, presente na trama social desde o início do século com a ação dos operários anarquistas. Nada caracteriza melhor o processo de modernização do que a luta de classes. O problema é que os intelectuais da classe média, tentando tomar as rédeas de um movimento pertinente à classe operária, objetivando serem os mentores de uma luta que já existia historicamente (se bem que em situação de revoltante desigualdade), baseavam-se nos exemplos clássicos, pouco considerando (a não ser estética e retoricamente) as peculiaridades e a trágica extensão da realidade em que vivemos, dentro de uma economia dependente e, portanto, infiltrada pelos interesses estrangeiros; dentro de uma cultura ainda em formação e cheia de contrastes abissais.

O discurso da esquerda brasileira esteve sempre marcado pelo amor à oratória, pelo jogo de palavras incendiárias. No teatro isso se transformou em amor às citações. Grandes frases de moral revolucionária foram adotadas com presteza e pronunciadas por qualquer dá-cá-aquela-palha. Brecht não era um teórico da arte cênica, mas um profeta que, a exemplo de Moisés, levaria o proletariado à Terra Prometida, abrindo com suas frases mágicas o mar de intrincados interesses imperialistas.

Às voltas com problemas econômicos que viriam a alterar rotas, como veremos, a classe teatral acreditava em levar mensagens libertárias explícitas ao povo através dos espetáculos. Mas dentro de uma estrutura que a distanciava do povo e sem encontrar meios de chegar concretamente a ele, por mais que tentasse.

---

[12] "Antunes Filho Inicia-se no Teatro de Vanguarda...".

[13] *Teatro em Progresso*, p. 192.

[14] "Considerações de Fim de Ano".

Estando as coisas nesse pé, entende-se perfeitamente que Antunes colocasse às costas sua mochila de campanha e tomasse lugar no *front*. Estava com bastante munição adquirida nas Europas e enorme vontade de gastá-la.

De madrugada, entre as vozes alteradas de "revolucionários" de vários matizes e várias ocupações que terminavam a noite no Gigetto, a sua fazia-se ouvir em discursos definitivos. À tarde, no teatro, iniciava as longas jornadas diárias sobre os escritos de Brecht e de Piscator, motivando todo mundo às pesquisas do teatro épico.

Notou Décio de Almeida Prado que a escolha de *As Feiticeiras de Salem* derivou de motivos que Antunes não confessava nem a si mesmo. Também toda essa ansiosa busca de compreensão e apreensão das teorias brechtianas derivava de motivos que não confessava sequer a si próprio: não estava transformando a ribalta em portões para a salvação nacional, mas se exercitando em um novo tipo de concepção dramática. Vimos no seu trabalho anterior posturas cênicas que outros creditavam a Brecht, e não eram senão especulações na busca de modos expressivos. Mas agora incursionava seriamente pelo universo brechtiano. Não obstante a falha na escolha do texto, valia a experiência cênica, o exercício, o aprendizado.

Por outro lado, o teatro essencialmente político, que, antes do envolvimento através da ilusão, busca o distanciamento que reclama o raciocínio, não estava no organismo da poética antuneana. Ao negar a magia do teatro ele podia estar sendo sincero, mas não verdadeiro. É sincero porque tenta integrar-se a um movimento que entende como legítimo naquele momento histórico. Não é verdadeiro porque, na essência, o que busca é um teatro que extrapole a realidade objetiva e revele ao público, através da emoção, uma nova visão do mundo.

Quando da preparação de *As Feiticeiras de Salem*, Maria Bonomi entrou na obra e na vida de Antunes Filho. Sendo reconhecida como um dos maiores nomes da gravura brasileira, Maria Bonomi tem um trabalho cenográfico que se inscreve entre as maiores criações dessa área no Brasil. Parte substancial desse trabalho cenográfico foi produzida para espetáculos dirigidos por Antunes Filho, com quem se casou em 1962.

Antes de chegar ao Pequeno Teatro de Comédia, Bonomi teve uma experiência teatral com Carlos Kroeber, em espetáculo experimental para a companhia de Tônia Carrero e Adolfo Celi, reunindo as peças *Fim de Jogo*, de Samuel Beckett, e *Hoje Comemos Rosas*, de Walmir Ayala. Quando soube que Antunes procurava figurinista para *As Feiticeiras de Salem*, apresentou-se. Diz ter ganho a concorrência porque o seu orçamento era menor do que o de Kalma Murtinho. Uma questão econômica, portanto. O cenário da peça deveria ser feito por Túlio Costa que, por algum problema de ordem pessoal, precisou sair do projeto. Então, em regime de urgência, Antunes a chamou e propôs que fizesse também o cenário. Aceitou. Realizou um trabalho impecável. A partir de então, até 1972, quando o casal se separou, seus nomes estiveram ligados em algumas das mais brilhantes criações teatrais do período.

Maria Bonomi diz que, desde o início, aprofundou-se na pesquisa orientada por Antunes:

> A minha idéia de cenógrafo é que ele tem que servir bem ao diretor, em termos de idéias, da beleza, da magia, porque o primeiro impacto é o visual. Antes de você ouvir o texto, vê o milagre cênico. Eu sempre convivi com o Antunes dentro de uma pesquisa dele. Antunes e o seu tempo. Ele é um homem com grande antena ligada. Àquilo que estivesse acontecendo politicamente ou esteticamente no mundo, Antunes procurava se ligar. Sempre atento ao que fosse contemporâneo. Era sempre uma escavação, uma garimpagem do que fosse essencial no momento. As antenas dele estão sempre captando o zênite. Ele estava sempre se antecipando aos outros encenadores através de uma extrema pesquisa. Pesquisa de imagens. Não era o sujeito que partia para ver o que os outros estavam fazendo. Eram pesquisas de imagens, de sintonia com o real, com o sonho, com a fantasia, tudo ligado ao que está acontecendo neste momento. Ele me ensinou muito esse tipo de coisa. Eu trabalhava tentando corresponder a essa linha, porque acho muito válido isso, essa garimpagem, essa sintonia. Até o som ele captava com a mais completa perfeição. Captava a coisa mais pura, mais cristalina, e transferia para o espetáculo.

As Feiticeiras de Salem deu início ao mergulho de Bonomi nessa pesquisa, à qual, sem dúvida, enriqueceu com seu talento inequívoco. É muito difícil estabelecer em que medida ela acrescentou informações estéticas ao trabalho de Antunes, e em que medida seu trabalho plástico assimilou contribuições estéticas através de Antunes. Mas havia interação – "trocávamos muitas figurinhas", diz ela – no convívio de dois artistas da envergadura de Bonomi e Antunes.

Em nossa entrevista notei que Maria Bonomi vê a obra inteira, não a subdivide em estágio. Vê o processo como um todo em desenvolvimento contínuo. Até porque pouco conhecia do trabalho anterior de Antunes, não estava muito atenta aos significados, digamos, externos, de *As Feiticeiras de Salem*. Para ela, foi um trabalho de pesquisa profunda sobre a obra de Brecht e a de Piscator, objetivando a realização de um espetáculo assumidamente brechtiano. Havia momentos de envolvimento dramático, sim, mas a nota épica surgia quando, por exemplo, no momento do clímax, a cena era iluminada com luz branca. E outra coisa para a qual chama a atenção é que a influência cinematográfica permaneceu. Mas agora não são mais os cineastas americanos, com seu típico realismo, os "agentes influenciadores", mas Eisenstein.

8. O Território da Poesia Cênica: Yerma

A montagem da peça de Arthur Miller estreou no Teatro Maria Della Costa em dezembro de 1960, no início da maior crise enfrentada pelo nosso teatro desde a década de 40. E 1961 foi um ano farto em aconteceres na vida nacional, vindo a exacerbar as contradições que permeavam a manifestação teatral.

O ocaso do governo JK marcou, também, o ocaso das liberdades democráticas que, todavia, existiram como forma de sustentação a um governo com minoria no Congresso e ameaçado, já na posse, por golpes militares. A economia em frangalhos, a falta de solução a problemas tão graves quanto os baixos salários e a migração interna de multidões famintas, contrapunham-se às obras grandiosas, das quais Brasília era o supremo exemplo, e à febre desenvolvimentista que implantou no ABC paulista o maior parque latino-americano da indústria pesada.

Depois de obter esmagadora votação, ocupou a presidência da República Jânio da Silva Quadros, que acalentava o sonho de vir a ser o ditador desta terra e, para tanto, renunciou seis meses depois, certo de que voltaria ao Planalto nos braços do povo. Não logrou êxito, mas lançou o país em aguda crise institucional e em um transe político-social sem precedentes, gerando uma sucessão de fatos que culminou com o golpe militar de 1964.

O teatro era solapado pelo endurecimento da censura que, até por sua índole policialesca, perseguia certos grupos sob pretextos os mais infantis; as contradições internas dos conjuntos (politizados) vieram à tona; e a retração do público deixou as platéias vazias. Este último item exercia papel decisivo: levava as companhias à insolvência financeira. Em março, Franco Zampari comunicou que, por não conseguir cumprir com seus encargos, o Teatro Brasileiro de Comédia interrompia suas atividades. Os ensaios de *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, foram suspensos deixando quarenta profissionais desempregados. Também o Teatro de Arena esteve para cerrar portas e nenhuma outra companhia gozava maior segurança.

A crise econômica do teatro derivava não de um ou dois, mas de muitos fatores. Impossível desconhecer, entretanto, que a entrada do proletário em cena, com seus problemas domésticos e classistas, com seu jeito de falar, e com o propósito político dos seus criadores, começava a desagradar a única platéia real com que contavam os elencos: a alta e a média burguesia.

Uma reflexão crítica (e autocrítica) de Oduvaldo Viana Filho, publicada anos depois, aborda as contradições e os equívocos atuantes no sentido da renovação teatral iniciada pelo Teatro de Arena. Observa que, em 1958,

> Da classe média brasileira surgem os primeiros movimentos de reação ao teatro tebeceano que entrava em declínio. É preciso notar, porém, que o Teatro de Arena de São Paulo organiza uma reação que não se restringe aos elementos desse declínio. O movimento de reação, no seu impulso, na sua natural radicalização, volta-se contra todo o processo, contra o passado em geral do teatro brasileiro. Faz do "esteticismo", que então começou a aparecer, a característica de tudo o que acontecera até então[1].

Em seguida, aborda a questão dramatúrgica segundo a perspectiva oferecida pelo Seminário de Dramaturgia:

> O arena de São Paulo sustentava sua programação no autor brasileiro. Não qualquer autor brasileiro, o autor que falasse dos problemas sociais; não todos os problemas sociais, os problemas sociais das classes trabalhadoras.

Resultando daí, conforme Vianinha, um filão "cândido e comovido demais para enfrentar um público cujos problemas e valores eram mais complexos e ricos". Tal característica se desdobrava nos procedimentos cênicos, que se propunham a eliminar a "estrela" e terminavam por eliminar até o *physique du rôle* – "Todos tocam o espetáculo, um piano a todas as mãos".

A crise forçou o Teatro de Arena a corrigir a rota, pelo menos em termos dramatúrgicos. Ano seguinte, deixando de lado os textos feitos no Seminário de Dramaturgia, encenou *Os Fuzis da Sra. Carrar*, de Brecht, direção de José Renato e iniciou, com a encenação de *A Mandrágora*, de Maquiavel, dirigida por Augusto Boal, sua fase de releitura de clássicos. Uma releitura puxada para o panfleto, mas trazendo importante contribuição cênica, na medida em que desmistificava a solenidade culturalista que caracterizava as encenações de clássicos entre nós.

Foi essa, de qualquer jeito, a forma encontrada pelo Arena para superar a crise de 1961, quando, além das rachaduras internas, a equipe esteve em face da debandada do público – fenômeno que atingia todos os teatros.

No âmbito da classe teatral, tornava-se imperioso encontrar soluções imediatas que permitissem às companhias a continuidade de seus trabalhos. Sábato Magaldi fala, no prefácio de *Uma Atriz: Cacilda Becker*[2], do plano de apoio que elaborou e apresentou ao governo do Estado, visando desafogar economicamente as empresas. O plano foi aprovado, mas, ao passar pela Assembléia Legislativa, sofreu emendas que dividiram a classe teatral, provocando importantes cisões. O próprio Sábato Magaldi terminou brigando na ocasião com Cacilda Becker que, além de ser a maior atriz brasileira, era empresária, presidente da União Paulista da Classe Teatral (UPCT) e líder inconteste.

Outro plano foi apresentado por Nagib Elchmer (sócio do Pequeno Teatro de Comédia) e assinado por Antunes Filho, Flávio Rangel, Gianfrancesco Guarnieri, entre outros, propondo a dissolução de todas as empresas e sua fusão em organismo único. A proposta suscitou reações violentas, acentuando ainda mais as divergências.

A questão da censura passou a ser preocupante e possibilitou à classe o exercício em uma luta contra o que, depois de instaurada a ditadura em 1964, seria sua ostensiva e mais insidiosa inimiga. Duas interferências de censura, em 1961, movimentaram os meios artísticos. A primeira foi contra a peça de Guarnieri, *A Semente*, que Flávio Rangel dirigia no TBC. A segunda, que ensejou episódios grotescos, foi contra a montagem de *A Vida Impressa em Dólar* (*Awake and Sing*), de Clifford Odetts, pelo Teatro Oficina, na qual Zé Celso estreava como encenador.

Essa complexidade de fatores, que tinha fundo ideológico, provocou rachaduras internas em alguns grupos e, de maneira especial, no Teatro de Arena. A cisão fundamental deu-se com a saída de Oduvaldo Viana Filho, por não concordar com a linha

---

[1] Oduvaldo Viana Filho, "Um Pouco de Pessedismo Não Faz Mal a Ninguém", Caderno Especial 2, *Revista Civiliação Brasileira*, Rio de Janeiro, 1967.

[2] *Uma Atriz: Cacilda Becker*, p. 7.

política do conjunto. No artigo já citado, Vianinha reporta-se ao fato:

> Como sói acontecer, o revolucionário que ainda não consegue uma tática adequada à sua estratégia, procura, no primeiro impulso, o isolamento, como forma de se instalar, ainda que abstratamente, na proximidade do mundo social que almeja. Como sói acontecer, o revolucionário volta-se, não mais contra seu inimigo principal e, sim, contra seus mais próximos aliados. Do Arena de São Paulo ao CPC da UNE foi um passo. É extraordinário mas o CPC da UNE surgiu como uma reação ao Arena de São Paulo. O CPC via no Arena um teatro limitado, funcionando em Copacabana (o Arena de São Paulo, na época, estava no Rio) para um público de elite. Para o CPC, o Arena era um teatro irremediavelmente pequeno-burguês[3].

Porém, tampouco o CPC estaria livre dos equívocos fatais desse percurso de engajamento político. Seus criadores eram jovens apaixonados pela revolução e, sem qualquer crítica, repassavam aos gestos artísticos o confuso binário marxista-positivista da esquerda brasileira. Escamoteavam de si mesmos sua condição de privilegiados sociais, filhos da ascendente classe média. Um depoimento de Carlos Lyra é eloqüente nesse sentido:

> Fui eu quem deu o nome de Centro Popular de Cultura. O Vianinha, autor da idéia, convidou a juntar-me à turma. Eu era o músico. O Leon Hirszman, o cineasta. O Ferreira Gullar, o poeta. E assim por diante. E fomos à UNE para fundar um centro popular. O nome seria Centro de Cultura Popular. Eu protestei, não quero fazer cultura popular, nem sei fazer isso. Aleguei que no meu caso seria de popularização da cultura. O Vianinha reclamou, achou ruim, "Poxa, vocês são uns chatos, querem botar areia no meu negócio". Mas depois reconsiderou, porque o Vianinha sempre foi muito generoso, e ficou Centro Popular de Cultura. A tarefa do Centro era fazer UNE volante, fazer teatro para o povo, fazer peças didáticas para mostrar ao povo a real situação do país[4].

O problema do nome não é simples questão semântica, mas de conceitos, e reflete a confusão que reinava nesse nível. A idéia de se fazer "cultura popular" ou "teatro popular" envolvia, antes de qualquer outra coisa, a questão ideológica. Os meninos da classe média tentavam levar mensagens políticas ao povo – ou, como se dizia com muita seriedade e pouca pertinência, "conscientizar o povo". Faltavam-lhes, no entanto, conhecimentos maiores da realidade desse povo. Tomavam signos populares, festejos como bumba-meu-boi, elementos representativos da cultura popular, e enchiam-nos de "conteúdo ideológico", gerando obras

---

[3] Oduvaldo Viana Filho, "Um Pouco de Pessedismo..."

[4] Carlos Lyra, entrevista ao autor, *artes:* nº 59, 1985.

enriquecidas de intenções, mas empobrecidas, até esvaziadas, da expressão verdadeira. O CPC radicalizou, criando basicamente *happenings* políticos e/ou comícios-relâmpago, aos quais dava nome de "teatro".

Além da saída de Oduvaldo Viana Filho, o Arena começou a enfrentar uma reavaliação no próprio meio teatral. Embora não seja nomeado, está claro que é ao Arena que se refere o manifesto do Teatro Oficina, escrito em 1962, quando diz:

> [...] a própria tentativa de renovação, por não ter um público juiz nem uma economia e uma burocracia aptas ao seu desenvolvimento, tornou-se anêmica, marginal, alienada, empavoneada com as leis da terra de cego, onde quem conhecia um conceito marxista era rei, e acabou por produzir um Reader's Digest esquerdizante industentável para quem fez, quem viu e dispensável para quem com ele já estava familiarizado[5].

A situação do Pequeno Teatro de Comédia passou de *sólida* a *precária*. Os sucessos registrados anteriormente renderam boa caixa à companhia que já pensava em construir sua própria casa de espetáculos[6]. A crise, porém, não é amiga do progresso. No artigo "A Crise Teatral", Sábato Magaldi toma o Pequeno Teatro de Comédia como exemplo do desastre econômico inerente à produção teatral nessa época:

> Vejamos as despesas mensais do Pequeno Teatro de Comédia: aluguel do teatro, 220 mil cruzeiros; folha de atores, 320 mil; folha de funcionários, 87 mil; custo de manutenção, 12 mil; propaganda (média), 48 mil. É necessário acrescentar a essas quantias a amortização das despesas com a montagem. Assim, se o preço da montagem de um espetáculo foi de 800 mil cruzeiros e a permanência em cartaz atingiu 3 meses, ao custo mensal se deve juntar a parcela de Cr$ 266.666,60. No caso da peça de Arthur Miller, a montagem, incluindo o palco giratório, custou 1 milhão e 220 mil cruzeiros, sem se computarem juros de qualquer espécie. Somam-se ainda os 10 por cento de direito autoral e o imposto, também na ordem de 10 por cento. [...] Quanto às *Feiticeiras*, é o seguinte o jogo financeiro: valores considerados anteriormente, 687 mil cruzeiros; SBAT (calculando-se a receita bruta de 700 mil cruzeiros mensais), 70 mil; imposto, 70 mil; e amortização, 360 mil. Total das despesas, 1 milhão e 187 mil cruzeiros. Quase meio milhão, que se estende por vários meses[7].

---

[5] "Veja Hoje, Porque Amanhã Será Diferente", original encontrado nos arquivos de *O Estado de S. Paulo*, datado de 1962, cf. *Dionysos* nº 26.

[6] Cf. Júlia Salomão, o PTC comprara o terreno para construir o teatro e o arquiteto Haron Cohen fizera o projeto. Segundo Maria Bonomi, quando da dissolução da empresa, coube a Antunes Filho o dito terreno, situado na rua Tamandaré, bairro da Liberdade.

[7] Sábato Magaldi, "A Crise Teatral", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 11 mar. 1961.

Ou seja: uma sangria ininterrupta que as verbas oficiais amenizavam mas não estancavam.

Assim mesmo, a nova produção do Pequeno Teatro de Comédia mantinha o alto nível de sempre. E, ao estreá-la, a 12 de abril de 1961, no Teatro Maria Della Costa, o público mais uma vez se deslumbrou com o cenário (de Maria Bonomi) e o aplaudiu demoradamente. Era uma habitação coletiva, distribuída por cinco diferentes planos, onde transcorria a peça de Roberto Freire *Sem Entrada e Sem Mais Nada*.

Com ela o PTC fazia uma jogada definitiva: tudo ou nada. Colocava em cena um produto de aceitação "quase infalível". O problema é que a instabilidade do teatro, devida a uma série de fatores, não evidenciara ainda quão negativo para a bilheteria se tornaram as variantes da temática proletária.

Fruto do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, a peça continha o equívoco da época: a vida proletária enfocada pela ótica do marxismo cabloco que animava a juventude da classe média. Na trama farta de desgraças eram colocadas as questões do momento: carestia, arrocho salarial, desemprego, greve etc.; tudo embalado na ingênua e romântica concepção de mundo que caracterizou a dramaturgia "engajada" da época.

Certamente a intenção do Pequeno Teatro de Comédia era atrair a "nova platéia", interessada no "gênero político", ao mesmo tempo em que oferecia ao "público mais exigente" um espetáculo de fino acabamento, com elenco de primeira categoria e produção generosa. Mas o público não correspondeu à expectativa e a companhia ficou no prejuízo.

Terá sido esse o motivo principal do encerramento das atividades do Pequeno Teatro de Comédia: evitar a falência que um novo fracasso de público poderia acarretar.

De maneira que a empresa onde se consolidou o aprendizado artístico de Antunes Filho, o encenador que mais longe levaria o sentido do moderno teatro brasileiro, e onde se iniciou a carreira o prestigiado diretor Ademar Guerra, foi engolida pela crise de 1961.

À primeira vista *Sem Entrada e Sem Mais Nada* foi apenas rotina na carreira de Antunes Filho, mas, de fato, representou mais um passo na sua tentativa de rompimento com os padrões realistas.

O primeiro gesto de autêntico combate aos limites impostos pelo Realismo deu-se em *As Feiticeiras de Salem*, através de elementos da linguagem épica que incluíam o conceito brechtiano de "estranhamento". O fato de ter sido sobre um texto inadequado não invalida a experiência no âmbito da escrita cênica. Inclusive os exageros perceptíveis na caracterização dos tipos e na ambientação indicam a intensidade com que se arremetia contra os padrões oficiais.

Com sabedoria, porém, Antunes não buscava o rompimento total, como se tomado por aversão incontida pela estética realista. Tentava abrir fronteiras, revelando novas formas engendradas na forma ainda vigente em todo o teatro brasileiro. Não acreditava na geração espontânea do "novo". O Realismo – escola em que se formou e aprendeu a dominar como poucos – permanecerá na base da sua obra, mas como "constituição" apenas.

Formada a base de constituição realista, o diretor vai interferindo, alterando a estética a partir do núcleo, através do ator e de alguns elementos como a luz, o som, até que a nova forma se desvende. O caminho é dos mais difíceis, já que não se trata de conceber uma nova estética e implantá-la de fora para dentro, mecanicamente. Faz-se necessário lutar contra as convenções e investir em novos processos. E, enquanto não se encontram métodos apropriados à interferência transformadora, se estabelece um conflito desesperado entre forma e conteúdo.

A base desse trabalho de transformação é, necessariamente, o ator. Os procedimentos dramáticos pesquisados, portanto, vinculam-se diretamente ao ator. Faltam-nos, nesse caso, maiores informações sobre o processamento, mas Eva Wilma fornece uma indicação preciosa.

Ao entrar para o elenco de *Sem Entrada e Sem Mais Nada*, Eva Wilma era a estrela de um dos programas de TV de maior audiência na época, *Alô, Doçura*. Bailarina, começou a carreira de atriz na primeira fase do Teatro de Arena – trabalho experimental em espaço peculiar. Diz que enfrentou grandes problemas de se "sentir burra e diminuída" trabalhando com atores já experientes, muitos deles formados pela Escola de Arte Dramática:

> Não tentava usar minha formação de bailarina, de ocupar o espaço através do movimento. Pois foi o que Antunes exigiu logo de cara. Lembro que entramos em uma discussão. Eu dizia que era difícil partir para a forma sem antes discutir o conteúdo [...] e ele dizia que não importava a ordem dos fatores. Logo no início do trabalho nós fomos à exaustão em termos de forma. E foi ótimo. Eram exercícios longos, de sobe e desce escadas, mergulhando depois no personagem[8].

---

[8] Eva Wilma, depoimento ao Autor, 18 out. 1988. As futuras citações atribuídas a Eva Wilma procedem da mesma fonte.

Fica aí evidente que Antunes cercava as possibilidades. É bem provável que para a elaboração de *As Feiticeiras de Salem* tenha, igualmente, partido da forma, pesquisando em seguida os meios de concretizá-la. Agora, particulariza o método sobre o trabalho do ator. Já não se trata de trabalhar os conteúdos internos e chegar à forma, mas partir desta para chegar àqueles. Com isso abre uma via de mão dupla, entendendo que "a ordem dos fatores não altera o produto", ou seja, o espetáculo. E essa via de mão dupla se incorpora ao processo. Falta a informação quanto a se usou do mesmo recurso com os demais intérpretes. Basta, no entanto, ter sido essa a linha dada à protagonista para revelar sua intenção de alcançar determinada estética.

A necessidade de classificar essa linguagem era resolvida por Antunes de maneira simples: colocava-lhe um rótulo de escola facilmente identificável. No caso de *Sem Entrada e Sem Mais Nada*, o rótulo dizia: expressionista.

A definição do espetáculo como expressionista estava em artigo do programa, se não escrito por Antunes, por ele autorizado. Ao serem aferidos os dados, contudo, não se pode entender onde se encontrava o expressionismo. Não, certamente, no magnífico cenário de Maria Bonomi, que registrava em cena a "realidade" de uma habitação coletiva. Menos ainda no texto de Roberto Freire, com seus diálogos extensos, girando sobre questões do cotidiano, que se amontoam e se atropelam em cenas piegas, melodramáticas. Mesmo uma declaração de Antunes não o mostra particularmente preocupado com o Expressionismo. Disse que "preferiu levar o espetáculo para o lado mais popular, repetindo cenas que por ele próprio foram vividas, encarnando bem, nos personagens, o sentido exato a que quis se referir o autor"[9].

Cada frase dessa declaração contém um dado interessante. Começa com a obsessão da época pelo teatro popular, que carecia maiores definições. O conceito de "popular", nessa fala de Antunes, envolve a observação sobre a realidade objetiva ("repetindo cenas que por ele próprio foram vividas", no bairro da Bela Vista, onde transcorre a ação da peça de Roberto Freire), ou seja: o Realismo.

Mas, por trás do rótulo, se não havia exatamente o Expressionismo, havia uma linguagem que transcendia o Realismo, havia a teatralidade abrindo áreas para especulações poéticas e/ou metafísicas. É como se depois da explosão dos limites do Realismo, nas *Feiticeiras*, o campo fosse agora preparado para receber

---

[9] De um recorte encontrado no aquivo de Antunes Filho, sem indicação de autor ou do veículo, com data manuscrita: 23 abr. 1961.

novas estruturas. E essas estruturas formais se evidenciaram na criação seguinte: *Yerma*.

Com o encerramento das atividades do Pequeno Teatro de Comédia e a dissolução do grupo, Antunes Filho voltou a depender de convites de outras companhias. Logo depois, Flávio Rangel, então diretor artístico do TBC, levou-o à casa da rua Major Diogo para dirigir o texto de Federico García Lorca *Yerma*.

Em *Yerma* emergem, desde o plano expurgado de conceitos realistas, as novas estruturas formais, identificando e consubstanciando a estética antuneana. São estuturas dinâmicas, extraídas da tradição narrativa (épica) mais poderosa do teatro ocidental. Em uma crítica antológica sobre o espetáculo, Décio de Almeida Prado observa que

> através da ficção de uma companhia ambulante que se apresenta em uma aldeazinha espanhola, a exemplo do que fazia García Lorca com *La Barraca*, Antunes Filho não só impôs de início a convenção teatral, libertando-se do naturalismo, não se importando de trocar cenários à vista do público para assegurar a continuidade da representação, como acabou por fundir, aos poucos, os dois planos num só, uma vez que a própria aldeia, em sua totalidade, passa a ser, de certo ponto em diante, como que protagonista da peça. A concepção do espetáculo realiza assim, por outros meios, o objetivo essencial de Brecht: conservar intacta a eficiência do jogo teatral, mas não nos deixando esquecer, por outro lado, que se trata efetivamente de um jogo[10].

O cenário de Maria Bonomi, inspirado em um *pueblo* espanhol, tendo no centro enorme escadaria, faz referência a La Barraca com a instalação de um tablado no espaço central. Essa construção cênica é um suporte perfeito para o transbordamento teatralista que Antunes buscava. Abandonando a especulação sobre o épico via conceitos de Brecht, ele alcança os fundamentos épicos, como os do teatro medieval, onde tempo e espaço compõem a mesma unidade.

Sobre a moldura realista (o *pueblo*) articula a narrativa lançando mão de tudo o que pode lhe servir ao jogo teatral. Como resultado, chega-se a uma espécie de Surrealismo.

Quando a encenação ultrapassa o tablado de La Barraca, invade escadarias e todos os recantos do *pueblo*, dá-se um jogo de superposição de imagens, como na escrita automática, onde a lógica naturalista naufraga. As macieiras colocadas nas escadarias transformam o *pueblo* em plantação, as lavadeiras o transformam em regato no campo, embora ele continue inapelavelmente *pueblo*, sendo regato, campo etc. O tratamento dado aos atores exterioriza aspectos vitais da comunidade, a começar pela esfuziante alegria das lavadeiras, sempre atentas à vida alheia que lhes fornece alimento para o humor. Essa vitalidade humana, essa vida borbulhante, em contraponto ao sombrio destino de Yerma, traz condimentos oníricos em seu registro.

---

[10] *Teatro em Progresso*, p. 239.

A informação surrealista não comparece aleatoriamente, como efeito ou decoração: é puxada desde a base da obra de García Lorca, que tantas aproximações comporta. Ou seja: não se trata de um simples jogo de efeitos, mas um profundo entendimento do texto.

Importante é observar como Antunes Filho lidou antropofagicamente com todas essas informações estéticas, delas extraindo uma forma pessoal, original, uma linguagem autônoma. Era o ponto de chegada, após tantas tentativas, tantas experimentações; e era, também, o ponto de partidia: conquistou a liberdade, competia-lhe então usá-la para avançar esteticamente.

O elenco numeroso de *Yerma* estava todo integrado à atmosfera poética. Mais do que isso, apresentava empenhos individuais surpreendentes. Décio de Almeida Prado aponta a interpretação de Cleyde Yáconis, no papel de Yerma, como exemplo da capacidade de Antunes em "transformar" atores experientes. Diz o crítico que conhecia bem o trabalho anterior de Cleyde, mas que em *Yerma* a atriz revelava nova faceta.

Lélia Abramo, que apresentou extraordinária performance como Dolores, a rezadeira, fala da base do trabalho:

> Era um absoluto rigor, uma profunda pesquisa, sobretudo a necessidade de entender o universo do autor – era o que mais ele pretendia dos atores. Os italianos (do TBC) faziam muito isso: estudavam profundamente o texto, o autor, todo o quadro histórico, o contexto em que a peça se passava, enfim, tudo era exaustivamente examinado. E esse processo, em Antunes, foi se ampliando cada vez mais. Nos trabalhos sucessivos, essa pesquisa inical era muito mais longa do que o período de ensaios propriamente ditos[11].

O que Raul Cortez confirma, mas especificando que:

> Ele vai sobre o universo do autor. Essa é a grande pesquisa de Antunes. Porque você pode fazer diferentes leituras da Espanha. Mas vamos falar da Espanha que está sendo feita ali, sobre a peça de Lorca [...] é por aí que se dá nossa viagem.

---

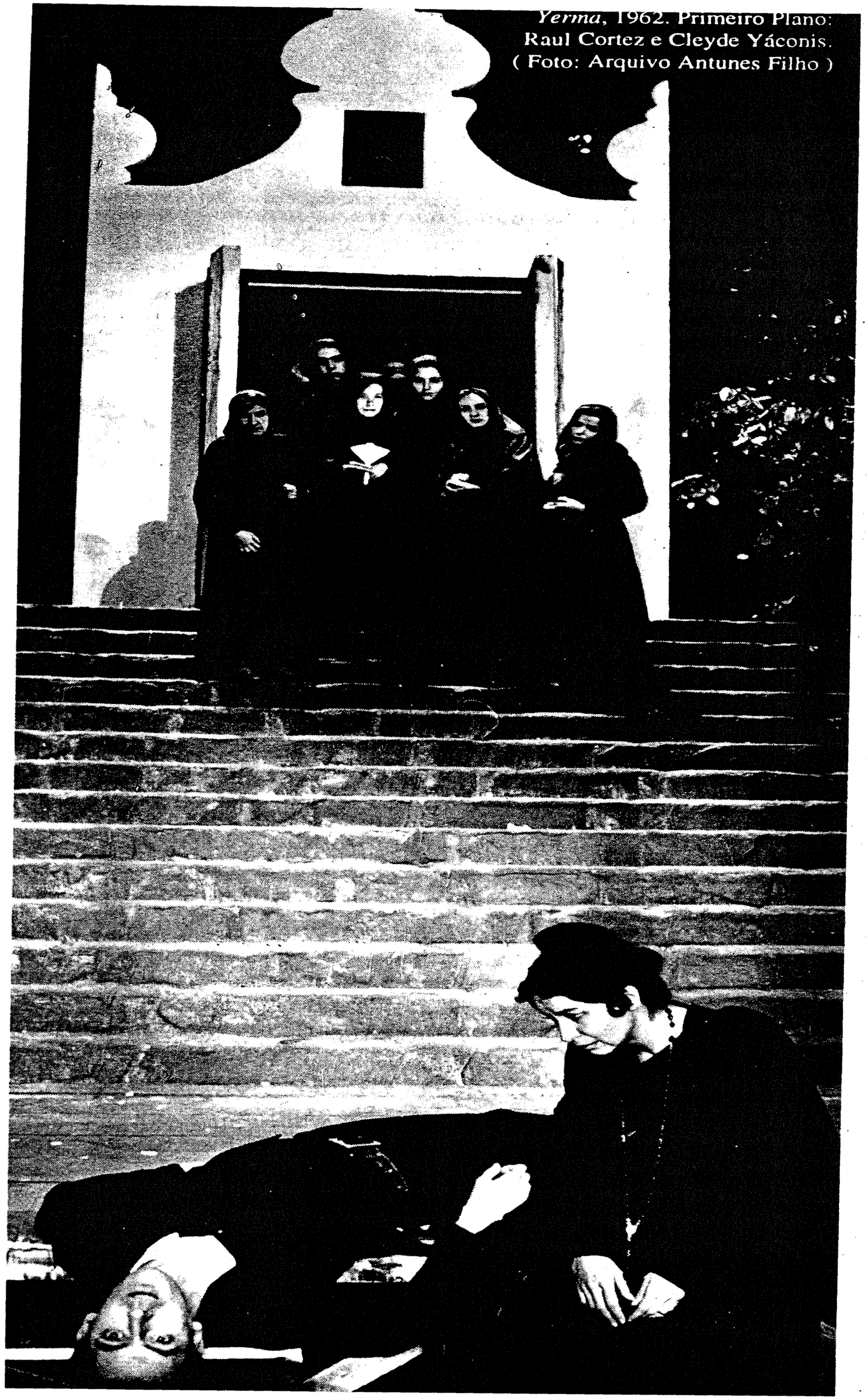
[11] Lélia Abramo, depoimento ao Autor, 14 jan. 1988. As futuras citações atribuídas a Lélia Abramo procedem da mesma fonte.

A direção de atores, na verdade, não trazia grandes novidades, se comparada aos trabalhos anteriores de Antunes. O que havia era muito maior concentração no encaminhamento de cada aspecto, objetivando o espetáculo orgânico. Um exemplo é fornecido por Raul Cortez, intérprete de Juan, o ambíguo e amargurado marido de Yerma. O trabalho que Antunes realizava junto a Raul visava compensar os traços mais "histéricos", ou mais exteriorizados, de algumas cenas, com uma interpretação contida. Nessa interpretação precisava ressaltar um certo mistério do personagem e "uma aridez, uma secura na fala, muito, muito grande". Faziam, então, "picadeiros":

> Éramos ele e eu sozinhos. Às vezes a gente ficava horas e horas em uma fala. Quando eu tinha que dizer: "Yerma!..." – até hoje não esqueço – tinha que ser com uma secura [...] porque Juan supõe que a mulher o está traindo, sente todas as leis machistas, sente-se ultrajado, e aquele "Yerma!..." é quase que uma sentença de morte para a mulher. Lembro que eu tinha que dizer de várias maneiras, e procurando apoio, o tom certo e o tempo certo para falar. Com isso o que se procurava, de fato, era uma verdade interior muito grande. O tom, na realidade, não interessava. A pesquisa interior é que interessava a ele.

Novamente a forma se antecipando e, de certa maneira, determinando a pesquisa interior. É o tráfego intenso na via de mão dupla. Importa, contudo, notar que Raul Cortez diz não ser "o tom" o objeto do interesse, mas a pesquisa interior. Não é determinar a forma em função apenas da *mise-en-scène*, como fazem muitos diretores. Antunes, pelo contrário, se propõe a induzir o ator a dar um mergulho na psique do personagem partindo da forma. A origem desse procedimento talvez possa ser encontrada na tradição histriônica do antigo teatro brasileiro, no trabalho dos grandes cômicos do passado. Para eles os esgares, os gestos largos, eram o veículo da emoção. E a "autenticidade" da emoção dependia, é claro, do talento do ator. Antunes disciplina esse procedimento: a forma em si não é veículo, mas um instrumento de pesquisa do ator. E tem a virtude de propiciar um certo "distanciamento" que possibilita ao ator maior desenvoltura no jogo. Diz Raul Cortez:

> Eu tenho coisas na minha interpretação que são verdadeiros "olés". Quando o público pensa que você vai dar uma coisa, você dá outra. Olé! Essa coisa inesperada, que é característica minha, essa coisa de fazer verdadeiro "olé" na interpretação, esse trabalhar no contratempo de uma fala, tudo isso foi Antunes quem me deu.



Yerma, 1962. Primeiro Plano:
Raul Cortez e Cleyde Yáconis.
(Foto: Arquivo Antunes Filho)

Começava a funcionar em *Yerma* o que mais tarde se colocaria como a "democracia antuneana": a partir de uma idéia básica, gerada por muitos estudos conjuntos, cada criador adquire certa autonomia na sua área. Todos trabalham em função da idéia, mas realizando prospecções e trazendo sua contribuição pessoal.

Segundo Maria Bonomi, os cenários eram sempre discutidos longamente, nasciam dessas discussões e das pesquisas conjuntas sobre o texto. O conjunto inclui atores, diretor musical, figurinista, iluminador, todos os elementos responsáveis por cada aspecto do espetáculo.

Em *Yerma*, por exemplo, a parte cantada é um grande desafio. Vencê-lo era função do maestro Diogo Pacheco. Em artigo publicado no programa, o maestro fala desse trabalho. Diz que, de início, se viu frente a dois impasses; o primeiro era o de coordenar a fala ao canto, o segundo quanto a se procurava uma autenticidade musical ou simplesmente se apoiava "numa atmosfera espanhola":

> Para resolver o primeiro impasse resolvi escolher as atrizes que mais cantam na peça (as lavadeiras), sem contudo exigir que elas fossem cantoras, mas que soubessem cantar e, ao mesmo tempo, representar. Quanto a Cleyde, procurei incentivá-la ao máximo nessa sua primeira experiência e tive a grata surpresa de vê-la, esforçadíssima, ir superando rapidamente todas as dificuldades. Acho que resolvi o problema da fala e do canto, intercalando sempre uma no outro, preocupando-me em fazer com que o público jamais pense em "árias": sempre que possível usei o cantar-falado ou falar-cantado para fazer as transições. Na questão da autenticidade musical ou do apoio numa atmosfera espanhola, preferi o segundo caminho, por me parecer mais afim com a linha que Antunes dá à sua direção[12].

O mesmo foi notado na coreografia de Paula Martins: a inspiração flamenca, não a tentativa de transformar atores em bailarinos andaluzes, mas de explorar todas as suas potencialidades dentro de uma idéia básica, a serviço de um espetáculo orgânico.

"Um espetáculo poético por excelência." Passado um quarto de século, continua sendo esta a opinião de Décio de Almeida Prado sobre *Yerma*. A belíssima crítica que, na época, escreveu sobre o espetáculo, constitui um documento dessa guinada de Antunes Filho que, se observarmos os espetáculos realizados até então, inclusive os que estavam em cartaz em 1962, podemos afirmar tratar-se de uma guinada do próprio teatro brasileiro. É significativo, por exemplo, este trecho da crítica de Décio de Almeida Prado:

---

[12] Diogo Pacheco, "A Música em *Yerma*", Programa, TBC, jun. 1962.

> O nosso teatro apóia-se, via de regra, sobre dois pontos de partida, preciosos ambos para o principiante: ou a simples sinceridade ou a ebulição emocional. Antunes Filho recusou os dois. Em vez da naturalidade de todos os dias ou da constante exaltação, recriou um estilo exato, puro, atingindo uma grande tensão dramática não pela força mas pela delicadeza, por uma espécie de recolhimento, gravidade poética, que é a mais bela qualidade entre todas as numerosas qualidades deste espetáculo excepcional[13].

Embora sem se estender sobre esse aspecto, o crítico registra aí um dado fundamental, talvez pouco claro na época, que foi a conquista do *teatralismo* por parte de Antunes. Estava com um pé na concepção do teatro total. Afirmava ele:

> Viso com a peça fazer exercício do teatro-espetáculo – como o próprio Lorca assim o entendia – no qual entram, em perfeita sintonia, a prosa, o verso, o canto e a dança[14].

De fato, tudo o que buscava estava em relação direta com o espetáculo, com a teatralidade. Para isso desenvolveu seus métodos próprios e toda uma teoria pessoal quanto aos valores cênicos. Esse exercício contínuo, e essa ansiedade permanente por descobrir formas a partir da essência, tiveram, em *Yerma*, um elemento provavelmente catalisador: trabalhava sobre o drama da maternidade frustrada, ou, como ele mesmo definiu, "o drama espiritual da mulher que não pode ser mãe, que sofre a frustração de não ser mãe", no período de gravidez da sua esposa, Maria Bonomi. Seu filho, Cássio, nasceu logo depois da estréia da peça. Certamente esse fato teve considerável influência na criação.

Houve, portanto, um conjunto de fatores, inclusive de ordem íntima e afetiva, cercando a realização de *Yerma* e propiciando a Antunes a necessária inspiração para que superasse o estádio marcadamente artesanal e, com isso, rompesse os limites realistas que conformavam seus espetáculos.

O "poema trágico" de Federico García Lorca veio a calhar: rompendo a seqüência de dramas realistas norte-americanos, que marcaram sua trajetória até então, oferecia generosamente um universo onde as convenções humanas estão em perpétuo atrito com as "leis naturais", e cujas relações terrenas e metafísicas se definem nos domínios da grande poesia. Material extremamente

---

13. *Teatro em Progresso*, p. 239.
14. *Visão*, 22 jun. 1967.

adequado às investigações estéticas que desenvolveu e sobre esse material trabalhou com paixão.

A nova forma adquiria consistência dramática e causava desconforto a alguns críticos que, mesmo admirando a beleza do espetáculo, perdiam-se em comentários nebulosos, indiretamente cobrando o realismo cênico. A crítica de Nicanor Miranda é um exemplo:

> [...] trata-se de ótimo espetáculo, admirável pelo entendimento comum demonstrado pelos responsáveis pela encenação, pela música e pelo canto, pelos cenários e figurinos e pela dança e, "last, but not least", pelo desempenho das atrizes e os atores. Recusamo-nos, todavia, a julgar *Yerma* um espetáculo primoroso, perfeito. Aquilo que é mais difícil tornou-se realmente inacessível aos dirigentes. Referimo-nos à atmosfera poética e espanhola que deveria sobressair no espetáculo e dominá-lo. Trabalho realmente árduo, penoso, que exige do encenador e de seus principais colaboradores uma técnica que ainda os nossos homens de teatro não possuem[15].

Outra, a de Van Jafa:

> Há algumas soluções estéticas bem marcadas, em detrimento do conteúdo do texto, o que é de causar espécie num jovem diretor aparentemente tão seguro do seu oriente. Ao aprovar a cenografia bem construída de Maria Bonomi, mas que não ambienta *Yerma*, pois foi vasada na rubrica do 2º quadro do 3º ato, que fala nos arredores de uma ermida em plena montanha, estava desta forma determinando uma plasticidade cênica permanente e única, que, de resto, é discutível. Sobretudo porque "forçou" um segundo "palco", uma espécie de praticável, quando ao fundo e por todo o resto do palco está plantado um cenário realista e permanente. [...] *Yerma* como espetáculo possui virtudes plásticas, por outro lado é um García Lorca muito diluído, quase cor-de-rosa, sem nervos, sem flama, sem o contexto todo, e sobretudo sem a cor que era verde, intensamente verde como Federico queria a tudo quanto amava[16].

Exatamente oposto é o parecer de Décio de Almeida Prado:

> Quem imaginaria que o texto de Lorca, aparentemente tão literário, tão destituído de carne, de malícia teatral, revelasse, no palco, tanto sangue, tanta exuberância dramática?

Mais adiante:

> A inspiradíssima encenação de Antunes Filho faz surgir ante os nossos olhos e os nossos ouvidos uma Espanha viva e contraditória, hesitante entre a sensualidade e o ascetismo, entre o instinto que a impele para as festas de tona-

---

15. Nicanor Miranda, "Yerma", *Diário de S. Paulo*, 16 jun. 1962.
16. Van Jaffa, "Yerma", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1962.

lidade já quase pagã, para o canto, para a bebida, para a satisfação ampla dos sentidos, e uma herança de puritanismo católico que a amarra a uma concepção severa e triste da vida[17].

Dá mesmo a impressão de que os críticos falam de espetáculos diferentes. Tal contraste de opinião não revela, exatamente, diferentes pontos de vista, mas a dificuldade de assimilação, por parte de alguns, dessa nova concepção teatral, desses novos códigos.

Por outro lado, Antunes conquistou a "essência mágica": através do jogo teatral alcançava o mais perfeito rendimento lúdico. Como se constata no comentário crítico de Doris Marcela Ocampo:

> Tiene momentos de una grandiosidad total. Para mi, una cosa importante son aquellos momentos en que nos quedamos completamente atentos a todo lo nos rodea, hasta hacernos olvidar que estamos asistiendo a una representación teatral[18].

O fascínio que o espetáculo exercia sobre o público era, de fato, notável. E, certa noite, na platéia esteve uma espectadora bastante especial: Maria Casarés. De passagem por São Paulo, a caminho de Buenos Aires, a grande atriz, então considerada a maior intérprete de García Lorca, foi ao TBC ver o espetáculo. A certa altura, emocionada com um pungente lamento de Cleyde Yáconias, Casarés aplaudiu em cena aberta. Se havia necessidade da aprovação de um verdadeiro *expert*, o espetáculo conseguiu.

Ao cumprimentar Antunes, Maria Casarés convidou-o a dirigi-la em uma peça, em Paris. Apesar de envaidecido, Antunes não aceitou o convite. Sempre acreditou que aqui é seu lugar, e se pretendesse desenvolver uma grande obra, só poderia fazê-lo aqui, crescendo a partir das próprias raízes.

Em quatro anos, desde que reiniciou a carreira no Pequeno Teatro de Comédia até sua volta ao TBC com *Yerma*, Antunes tornou-se uma das personalidades mais polêmicas do teatro paulista.

Pelas intenções de engajamento político, as últimas montagens realizadas no PTC apaziguaram, até certo ponto, seus "inimigos ideológicos". Apaziguaram mas não convenceram inteiramente. As animosidades iam-se somando em razão do seu temperamento entendido como autoritário, dos gritos e xingamentos que abundavam pelos ensaios, da rígida disciplina que impunha ao elenco. Se muitos atores terminavam vendo nessas tempestades de mau humor o instrumento que os conduzia a interpretações brilhantes, outros, menos afortunados, saíam magoados e odiando aquele tirano, aquele déspota, títulos que, aos poucos, caíam no domínio público e, para muita gente do meio teatral, definiam Antunes Filho.

As jornadas noturnas no Gigetto, restaurante preferido pela classe teatral, também contribuíam para a fama do encenador. Ali se discutia tudo e, sobretudo, teatro. A voz de Antunes, volta e meia, se sobrepunha a todas as outras, em discursos apaixonados sobre isso ou aquilo. Era um gozador e coitado daquele que acionasse o seu humor cáustico. É claro que isso, igualmente, gerava animosidade.

Amado por muitos e detestado por tantos outros, a ninguém indiferente, Antunes já carregava uma aura mítica. Havia quem o considerasse egocêntrico (o que não deixava de ser verdadeiro) ou mesquinho. Permanece na memória de alguns, no entanto, a gratidão por atitudes generosas de Antunes. Um exemplo é dado por Eva Wilma. Conta que logo depois da estréia de *Sem Entrada e Sem Mais Nada* recebeu um convite para ir à Europa. Entrou em terrível conflito: por um lado, queria realizar a viagem, já que nunca antes atravessara o Atlântico; por outro, como abandonar a peça recém-estreada após meses de duros ensaios? Sentia-se angustiada e decidiu levar o problema a Antunes. Este não teve dúvidas: "Você vai à Europa, sim senhora, porque isso é muito importante". Tomou a si o problema, passou horas ao telefone falando com atrizes que poderiam substituí-la e, por fim, acertou com Miriam Mehler, permitindo que Eva Wilma viajasse tranqüila, sem problemas de consciência.

Ao ser convidado por Flávio Rangel para dirigir o elenco do TBC, lutou para que Raul Cortez fosse contratado. O ator, nessa época, sentia-se discriminado pela classe e decidira abandonar o teatro. Antunes tomou a peito o assunto e conseguiu convencer a direção do TBC a contratar Raul. Mas o ator não queria. Antunes, então, disse-lhe: "Estou lutando contra os outros pra te colocar e no momento que consigo você não quer? Isso é um desafio!" Diz Raul que a palavra "desafio" o persegue até hoje, e que foi Antunes quem o fez entendê-la. Insistia Antunes: "Você tem que vir, tem que fazer, tem que ter a audácia de se recolocar no panorama teatral". Por essas provocações, afirma Raul, foi fazer *Yerma* com uma garra extraordinária. E assim Antunes conseguiu

---

[17] *Teatro em Progresso*, p. 238.

[18] Doris Marcela Ocampo, "Yerma", *Prensa Hispano Brasileira*, 12 jul. 1962.

evitar que se interrompesse uma das mais brilhante carreiras de ator do teatro brasileiro. Desde então, Raul participou de várias das mais importantes montagens do nosso teatro. E torna público sempre que pode: "Sou cria de Antunes Filho".

Antunes era também figura pitoresca, capaz de algumas atitudes insólitas que faziam cócegas em quem ouvia e, logo, passava adiante. Raul Cortez lembra um desses episódios. Diz que durante os ensaios de uma peça, duas senhoras idosas, que faziam figuração, estavam sempre conversando. Ora, durante ensaios Antunes jamais admitiu sequer cochilos. Estava sempre repreendendo as tagarelas. Certo dia resolveu botá-las de castigo e as prendeu em uma sala. Acontece que, horas depois, ensaio terminado, todos foram embora completamente esquecidos das pobres velhas presas na sala.

Outra história, esta registrada pelo professor João Podanovski em seu livro sobre restaurantes de São Paulo, teve como alvo Giovanni Bruno. Hoje empresário dos mais conhecidos da cidade, Giovanni Bruno era, na época, garçon do Gigetto – posto que ambicionava desde que chegara ao Brasil, em 1950, e foi admitido no restaurante como lavador de pratos. Era um dos mais populares garçons do restaurante onde se encontravam celebridades das artes, da política, do jornalismo etc. Certo dia, após ter visto um filme, *Ana de Brooklin*, foi ver o ensaio da peça que Antunes dirigia no Teatro Cultura Artística. Conta o prof. Podanovski que, entusiasmado com uma cena, Giovanni gritou do fundo da platéia: "Anarella!". Furioso, Antunes deu um carreirão no eufórico italiano gritando "Anarello". A partir daí, Antunes e o elenco passaram e chamá-lo "Anarello". O apelido pegou e, mais tarde, foi adotado pelo próprio Giovanni Bruno que chamou "Il Nuovo Sogno di Anarello" ao restaurante que abriu na antiga rua Timbuí, atual rua Il Nuovo Sogno di Anarello[19].

Por complexa que fosse a personalidade de Antunes, nas boas e nas más histórias que existem sobre ele está sempre o homem, jamais um emblema de poder ou a imagem de um artista flutuando na glória. Virtudes e defeitos se mesclam e atuam na sua relação com o mundo: é humano, e ser humano é ser precário. Essa reflexão sobre a precariedade da condição humana sempre orientou sua criação, conferindo aos espetáculos carga de autêntica humanidade. Às vezes a reflexão chegava a níveis comovedores, atingindo a dimensão de grandiosa poesia cênica. Como aconteceu em *Yerma* e, logo depois, em *Vereda da Salvação*.

---

[19] *São Paulo: Capital Gastronômica*, p. 45.

Parte II

1. 1964: Incidências, Recorrências e Projeções

O primeiro vôo de Antunes Filho às regiões inexploradas do teatro deu-se em 1964, logo depois do golpe militar, com a montagem de *Vereda da Salvação*. Lançou na atmosfera carregada de tensões e de perplexidade um trabalho que pareceu grave ameaça aos sistemas teatrais.

Quase todos os que escreveram sobre *Vereda da Salvação* incorreram no equívoco de entender as reações provocadas pela encenação mais no âmbito da política do que da arte. Realmente era muito difícil para o crítico, nessa época, entender o fenômeno como manisfestação de uma nova vanguarda teatral, que germinava e ganhava corpo através do trabalho de uns poucos criadores dispersos pelo mundo.

Com *Vereda da Salvação* Antunes Filho revelou-se um dos profetas do novo teatro, que nascia sintonizado com outras artes e com a revolução comportamental já desencadeada pela juventude em várias regiões do globo para combater as camisas de força da Modernidade – iluminismo, racionalismo, positivismo, historicidade objetiva, cientificismo – que reduziam o homem à condição de "ser histórico concreto". Para compreender o significado da montagem de *Vereda* é necessário, portanto, revolver os contextos de vanguarda internacionais e não apenas examinar o estádio de desenvolvimento do teatro brasileiro.

Tal é o objetivo deste capítulo, ainda que indique de maneira impressionista apenas alguns dos muitos aspectos daquele período tumultuado que mudou a concepção do homem contemporâneo sobre várias questões fundamentais da existência. Destacando, no conjunto de aconteceres internacionais e seus reflexos no Brasil, o fato de *Vereda* ter sido um gesto que tirava nosso teatro do "esforço modernizador" para inscrevê-lo entre as vanguardas que despontavam na cena internacional.

As vanguardas artísticas dos anos 50 e 60 se caracterizaram pela repulsa à moralidade burguesa como ideal de vida. Não se tratava de um embate no âmbito classista, como geralmente se entendia no Brasil, mas a negação absoluta dos valores burgueses. Dava-se, nesse momento, uma reação semelhante à que sucedeu o final da Primeira Guerra, quando o desastre em que naufragou a Europa fez os dadaístas proclamarem a morte da arte. Naquela época, contudo, outra luta concreta contra a burguesia foi deflagrada a partir da Revolução Russa: a situação das massas oprimidas fornecia aos artistas e intelectuais um substancial ideário humanista, um sentido de utilidade objetiva da arte em relação à sociedade.

Contrariamente, o final da Segunda Guerra deixou mais do que destroços, ruínas, terrível saldo de mortos e mutilados: deixou a ameaça da destruição absoluta do planeta. Nenhuma outra forma de luta se apresentou como meio ético de resgate dos valores humanos através da arte. Pelo contrário: dividida pela "cortina de ferro", a Europa converteu-se em símbolo da polarização das potências hegemônicas que, munidas de artefatos atômicos, detinham o poder de vida e morte sobre a espécie. Guerra Fria como pano de fundo para muitas guerras localizadas. Não mais a luta pelas massas oprimidas, mas as batalhas subsidiadas pelos imperialismos soviético e americano, na disputa pela hegemonia, usando povos inteiros, sobretudo do Terceiro Mundo, como bucha de canhão.

As primeiras reações à nova realidade, no que respeita aos artistas veteranos, foram uma entrega total ao Abstracionismo, de um lado, e, de outro, a tentativa de enriquecer a dialética marxista da arte engajada, alterando a temática do proletariado em favor de questões mais abrangentes, sempre se referindo à justiça social. Ambas as atitudes pareciam artificiais à geração que começou a se pronunciar nos anos 50. Para esses jovens, tais concepções artísticas abrigam valores nos quais já não se pode confiar. A tendência mística é preferível ao raciocínio pragmático, e ela indica como solução a volta ao primitivismo, à prática ritualística comunitária que não subordine o indivíduo a dogmas.

Surgiam os "heróis sem causa", os *beatniks* que, segundo John Clellon Holmes, estavam "no fundo da personalidade, com os olhos voltados para cima"[1], e que, no dizer do líder *beat* Jack Kerouac, eram a geração nascida "da guerra, violência, genocídios e falsas ideologias". Concluía Kerouac: "Temos que achar Deus. Queremos que Deus nos mostre a Sua face"[2].

A luta pelos direitos civis, a integração social do negro na sociedade norte-americana e as lutas libertárias em países do Terceiro Mundo tornam-se as bandeiras dos movimentos juvenis. A música negra, prenhe de *blues notes*, é enriquecida de gritos primais dando origem ao som representativo dessa época: o *rock*. Aparecem escolas contestatórias na Psicologia e a Nova Esquerda passa a campear em Marx visões metafísicas, fundindo a política materialista com a política do êxtase.

As estradas são percorridas por jovens que, objetivamente, não se dirigem a lugar nenhum: estão buscando Deus. Muito sexo e muita droga condimentam essa busca. Defender a natureza; clamar contra a escravização do homem pelo dinheiro; lutar por novos espaços psíquicos que permitam formas alternativas de se viver, livres das fantasias pré-moldadas e induzidas pelos *mass media*; derrubar a civilização de concreto armado e plástico... tais são seus objetivos. Aos poucos se define o "poder da flor" como meio de atingir a condição de homens livres. Os *happenings* proliferam e o misticismo aponta filosofia orientais como fontes de sabedoria para a nova vida. Nos ambientes enfumaçados de *marijuana* surge a fumaça do incenso indiano. Pelas ruas das grandes cidades jovens de cabeça raspada, descalços e vestindo batas amarelas cantam o *Hare Krishna*. A grande imprensa fala da subcultura dessa geração, mas esta muda o ângulo e encontra o termo que melhor a define: *contracultura*.

Era fatal que a arte representativa desse novo estádio humano repudiasse, igualmente, os códigos lingüísticos acumulados e depurados pela civilização burguesa desde o Romantismo. A anárquica literatura *beat* resgatava a linguagem dos malditos, como Lautréamont, e ampliava sistemas criativos herdados dos dadaístas e surrealistas.

Interpenetrados na geração *beat* avançavam os artistas pop, reatando a virulência iconoclasta de Duchamp, Stuart Davis, Gerald Muphy e outros que trafegaram entre o Dadaísmo e o Surrealismo. Não reverberavam esses artistas contra ou a favor: constatavam e indicavam a dimensão que os produtos industrializados e os avanços tecnológicos ganharam na experiência diária do homem contemporâneo. Compulsavam, através dos clichês da sociedade de consumo, o inconsciente coletivo. Mantendo distância de valores ideologizados, destruíam as idéias de arte utilitária, de arte pela arte, de formalismos estetizantes.

---

[1] *Geração Beat – Antologia*, p. 17.

[2] Cf. Lourdes Bernardes, "Beats Retrato de uma Época", *artes:* nº 18, 1969.

Nascida na Inglaterra, a Arte Pop floreceu de maneira espetacular nos Estados Unidos. Mas outra saga pop surgiu na Europa Continental, dentro do movimento do *Nouveau Réalisme*, conceituado e teorizado por Pierre Restany que, em seu primeiro manifesto, dizia: "Estamos testemunhando hoje a exaustão e a esclerose de todos os vocabulários existentes, de todas as linguagens e de todos os estilos"[3]. Sendo fruto de culturas de grande tradição artística, como a francesa e a italiana, o *Nouveau Réalisme* desvia a atenção do artista de sobre o objeto de consumo (que caracteriza a Arte Pop inglesa e norte-americana) para o objeto de arte: ele deve ser desmistificado. Dessa maneira se consubstancia a idéia de *antiarte*.

A sofrida e espoliada América Latina, cada vez mais sob jugo de ditaduras que, em nome de um nebuloso nacionalismo, impõem a ordem conveniente ao imperialismo internacional através de dispositivos denominados de "segurança nacional", também se manifestou nesse quadro de radicais transformações. O Realismo Mágico foi a vertente latino-americana mais expressiva. Implicava retorno às raízes civilizatórias, ao imaginário primitivo, às relações mágicas que permeiam a história ancestral e que a história oficial omite. O nexo entre a América Latina e o mundo desenvolvido, no plano da criação artística, se dá com o Realismo Mágico: ele atiçou a fogueira mítica dessa geração com uma torrente de símbolos arquetípicos, com uma cosmogonia de fantástica beleza.

Na primeira metade dos anos 60 ecos do movimento denunciador de transformação notável nas relações humanas faziam-se presentes na cultura brasileira. De maneira muito tímida, todavia, em manifestações confinadas nos guetos intelectuais, que promoviam *happenings*, e na literatura marginal.

O lançamento de *Deus da Chuva e da Morte* de Jorge Mautner, em 1962, abria a saga literária em que palpitavam as inquietações e os reclamos da juventude que estava "no fundo da personalidade e com os olhos voltados para cima". Um verso de Lindolf Bell, publicado em 1964, dizia que "é preciso avançar como répteis, com a língua de fora e as unhas expostas, em busca de nova vestimenta"[4]. O lirismo de Bell, seus poemas das "crianças traídas", sua ansiedade por "um anjo para consumir-me a boca", diluíam-se numa totalidade poética que buscava o caos e cantava orgias. À margem de um sistema que reclamava expressões artísticas pleiteadas ideologicamente e construídas por *slogans* e palavras de ordem, esse autores se debatiam contra as paredes de uma cultura monolítica. Não havia maneira de constituírem *um corpo*. Apesar de se juntarem nas "catequeses poéticas", cada qual lidava com sua própria irremissível marginalidade. Avançavam "com a língua de fora e as unhas expostas" para dentro da própria solidão, pois a "nova vestimenta" dependia de uma nova ordem social que não integrava a utopia brasileira do momento.

A utopia brasileira era a revolução proletária. Um raciocínio superficial demonstraria que se em 1930 tivemos a revolução burguesa, obviamente deveria ocorrer a proletária, para que se cumprissem os "ciclos da História".

O ambiente de aprendizado artístico dos anos 50, que indicava o binário nacionalismo/autonomia expressiva como meta, derivou para a participação política e voltou a fechar os caminhos, canalizando o tráfego para uma só vertente: a do engajamento. Elegiam-se as formas como recipientes ideais para determinados conteúdos. O Cinema Novo, por exemplo, tinha o neo-realismo como vestimenta adequada aos dramas proletários, até Glauber Rocha abrir as portas da invenção, arrebentando a forma, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Tendo a forma eleita e o conteúdo ideologizado, eliminavam-se os campos de atrito no interior da obra, dotando-a de monótona horizontalidade. Não a expressão artística, sim o discurso político.

Muitos artistas insistiam na busca de uma "expressão brasileira" tendo por modelos as artes européia e norte-americana. Isso gerava uma contradição agônica: como conciliar forma e conteúdo? À altura de 1964 não fora encontrada, ainda, a chave antropofágica, dada por Oswald de Andrade, que permitiria mergulhar nessa contradição e dela extrair a "expressão brasileira". Regra geral, perdia-se o artista na autofagia, nos exercícios virtualísticos, no formalismo, e a procurada "expressão brasileira" esbarrava nos dogmas ideológicos. Não por acaso foram os movimentos formais, estruturalistas, o posto avançado das artes brasileiras nos anos 50 (Arquitetura Moderna, Concretismo, Neoconcretismo). Neles a contradição se dilui internamente, embora se crie

---

[3] Simon Wilson, *A Arte Pop*, p. 53.

[4] *Os Ciclos*, p. s/nº.

um novo antagonismo com o meio. Por exemplo: Brasília, enquanto proposta estética, se resolve no Plano Piloto, assinado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, ou nas cidades-satélites criadas pelos candangos, movidos pela necessidade, na tradição dos mocambos e palafitas? As estruturas formais, vistas na perspectiva da realidade brasileira, acentuam as contradições, não as solucionam.

Normalmente a maneira de camuflar a contradição é desconhecê-la, como se viu no movimento de Arte Pop local. A questão se colocava da seguinte maneira: como aliar uma linguagem que reflete realidades sociais que chegaram à saturação do bem-estar, do desenvolvimento tecnológico, ou de cultura revolucionada seguidas vezes ao longo dos séculos, à realidade subdesenvolvida material e culturalmente como a nossa?

A resposta dada pelos artistas a essa indagação foi, na maioria dos casos, constrangedora. Não faltaram réplicas dos quadrinhos e das retículas de Lichtenstein, dos "retratos" de Warhol, dos *Grandes Nus Americanos* de Wesselmann; como, na seqüência, não faltariam "pacotes" à moda de Christo, objetos acumulados à moda de Arman, e vai por aí. À forma agregavam conteúdos que mais distantes tornavam as criações do seu modelo, no que respeita ao espírito do modelo. E o clima de engajamento obrigatório, o posicionamento ideológico, permeava essa produção. Anomalia que, geralmente, era justificada e aplaudida pelos críticos, como se percebe nesse juízo emitido por José Roberto Teixeira Leite:

> [...] é possível surpreender uma originalidade da vanguarda brasileira, algo que nitidamente a distingue, por exemplo, da vanguarda norte-americana. É que falta à Pop Art norte-americana – a dar-se pelo menos crédito ao conhecido crítico Sam Hunter – aquela intenção satírica e mesmo subversiva que sobra à jovem arte nacional: os *pop artists* americanos expõem, pragmática, friamente; os artistas brasileiros de vanguarda comentam e condenam, de modo franco e por vezes apaixonado, os excessos da produção em massa, a mecanização da vida contemporânea, a banalidade e a estupidez de um mundo dominado pela publicidade e sobre o qual paira não a inocente espada de Dâmocles, mas a bomba de hidrogênio. Neste sentido, é lícito afirmar que o artista de vanguarda brasileiro estriba-se em premissas morais que faltam inteiramente a seus colegas norte-americanos[5].

Portanto, apropriação do modelo (no sentido, às vezes, de plágio) e total desconhecimento do seu espírito. A Arte Pop (incluindo o *Nouveau Réalisme*) não comentava nem condenava, apenas demolia.

---

[5] *Gente Nova/Nova Gente*, p. 23.

UFAC

Lutavam aqui duas forças avassaladoras: de um lado, a tendência mundial ao rompimento com os valores do passado e a constituição de novo sistema ético; do outro lado, a História nos empurrava para trás, para a realidade européia dos anos 20 quando, sob o influxo da Revolução Russa, o proletariado passou a aglutinar tendências isoladas formando uma totalidade revolucionária na defesa de seus direitos, dando ao termo "luta de classes" uma ensolarada forma concreta.

Tínhamos, assim, superpostos dois estádios definidos da história do homem moderno, dois momentos revolucionários incidindo no mesmo espaço e no mesmo tempo. Sendo que, nos países desenvolvidos, o segundo momento – de liberação do homem em termos amplos – fora engendrado no primeiro – o da luta de classes. A luta de classes, cuja tradição no Brasil remonta ao início do século, passou a ser "elaborada" mais dentro de gabinetes ou ao redor de mesas de bares freqüentados por universitários, artistas e intelectuais do que, propriamente, nos meios proletários.

A contradição dialética em que nos encontrávamos naquele momento pedia uma nova ética para encarar a realidade e lidar (especialmente ao nível da arte) com esses antagonismos insolúveis, em tudo diferentes e mais complexos do que os que animaram a luta de classes européia. Reduzi-la a esse modelo era transformar a contradição dialética em discrepância. E foi o que aconteceu.

Alguns artistas percebiam que a única maneira de resistir era encarar os antagonismos maiores – não em termos de solucioná-los, que de resto seria impossível – em termos de revelá-los, trazê-los à consciência através de suas obras. Era preciso buscar procedimentos contemporâneos, novas linguagens, para investigar através da arte a verdadeira natureza dos problemas brasileiros.

É certo que muitos artistas foram engolidos pelo modismo pop, enquanto outros se atiravam de cabeça num engajamento estéril, mas é impossível ignorar, por exemplo, a grandeza de um Hélio Oiticica – sem entrar no mérito se era neo-concretista, pop ou membro da "nova objetividade", interessa que sua obra continha a pulsação inconformada do seu tempo, na ótica brasileira, e representava o desbravamento de fronteiras. Assim também, ao arrebentar a forma, Glauber Rocha criou uma obra sintonizada com seu tempo, não apenas com as circunstâncias brasileiras, mas com as indagações fundamentais do homem contemporâneo. Também Antunes Filho se pronuncia dessa maneira, com *Vereda da Salvação*. Laboravam esses artistas dialeticamente, recusando-se ao didatismo com suas equações primárias, à unidade harmônica, à visão única e fluída: buscavam a virtualidade do conflito e nela centravam o seu discurso.

No conjunto de revoluções estéticas do último pós-guerra, o teatro teve presença marcante. Surgiram criadores imbuídos do sentimento coletivo buscando, através da revisão de todos os processos, novos sentidos para o fazer teatral dentro da realidade contemporânea.

Jerzy Grotovski, com sua busca de um "teatro pobre", foi quem mais longe avançou no sentido de demolir velhas concepções, criando novo método através do qual emergia a visão contemporânea do exercício cênico. Em um artigo escrito após a visita de Grotovski ao seu grupo, em 1967, Peter Brook dizia:

> [...] ninguém mais no mundo, ao que eu saiba, ninguém, desde Stanislavski, investigou a natureza da representação teatral, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mental-físico-emocionais tão profunda e completamente quanto Grotovski[6].

Peter Brook, contudo, era outro profeta desse novo teatro, embora trilhasse caminhos bem diversos, como esclarece o mesmo artigo:

> O trabalho de Grotovski e o nosso têm paralelos e pontos de contato. Graças a isso, à simpatia e ao respeito, conseguimos nos encontrar. Mas a vida de nosso teatro é, em todos os sentidos, diferente da do seu. Ele dirige um laboratório. Ocasionalmente, precisa de uma platéia, mas reduzida. Sua tradição é católica ou anticatólica, neste caso, os extremos se tocam. Ele está criando uma forma de culto, nós trabalhamos em outro país, com outra língua, outra tradição. Nosso objetivo não é uma nova Missa, mas um novo relacionamento isabelino unindo o privado e o público, o íntimo e a multidão, o secreto e o aberto, o vulgar e o mágico.

Os "paralelos e pontos de contato", não só entre os trabalhos desses artistas, mas também de outros, como o de Julian Beck e Judith Malina, no Living Theatre, basicamente residiam na retomada das visões de Antonin Artaud como instrumentos que possibilitavam a entrada na "terra de ninguém" das artes cênicas.

Mas a vanguarda oficial na primeira metade dos anos 60 era, ainda, o "teatro épico", que passara a ser a última palavra na cena internacional desde 1954, quando o Berliner Ensemble participou do Festival de Paris, acentuando-se em 1956, quando Erwin

---

[6] *Em Busca de um Teatro Pobre*, prefácio.

Piscator apresentou no mesmo Festival sua montagem de *Guerra e Paz*. As teorias de Brecht e Piscator passaram a ser divulgadas e aplicadas (bem ou mal) em todas as partes. Mas elas nasceram de uma situação histórica muito anterior. Sobre as origens das mesmas escreveu Piscator:

> Pretendi sempre fazer coisa diferente do "make believe theatre", ou, como Reinhardt, do teatro *mágico*; lutei por um teatro que permitisse a reconstituição épica da vida real. Éramos uns poucos que voltavam da guerra doentes ou inválidos, muitas vezes com sangue nas mãos, e queríamos criar algo novo. Lutávamos contra o "mistério", contra o "segredo", a "magia" do teatro. Queríamos fazer sentir aos espectadores que estavam no teatro, não para viver uma vida imaginária, mas uma vida mais larga, fragmento da vida real, fragmento multiforme, tecido de numerosos acontecimentos todos respeitantes ao homem[7].

A poética de Piscator, entrelaçada à motivação maior do seu tempo, a causa proletária, carecia agora de novos sentidos. Grotovski, por exemplo, não poderia ter a luta de classes como motivo revolucionário, já que vivia e criava em um país comunista. Também a catástrofe que acionou a arte de Piscator, a Primeira Guerra, não teve a dimensão da última catástrofe, nem legou à humanidade uma perpétua situação limite: a bomba atômica.

"O problema para o homem de teatro", escreveu Piscator, "está em revelar ao espectador a sua própria história, a história da sociedade, a história política. E quando digo *política*, penso na palavra grega *polis*, isto é: na cidade". E, para concretizar a idéia do "teatro na cidade", lançou mão de outros meios expressivos, sobretudo o cinema, na tentativa de tornar bastante claro o pensamento que desejava transmitir. O teatro deveria ser narrativo, épico, evitando subjetivismos e psicologismos. Mais tarde uniu suas teorias às de Brecht, fundadas na dialética marxista, e ambos depuraram os procedimentos dramáticos do teatro épico.

Embora as concepções de Piscator e Brecht abrissem novos e provocantes campos para a investigação teatral, abalando convenções que se arrastavam desde o classicismo e recolocando o ator no âmbito polêmico do *Paradoxo* de Diderot, o fato é que diziam respeito a um teatro nada representativo do espírito que animava as artes depois da Segunda Guerra.

Esse novo teatro, conseqüência moral da Segunda Guerra, reintegrava o "mágico" e o "segredo", abolia o conceito da "vida real", abria as comportas da imaginação buscando, através dela, recuperar o simbolismo do pensamento arcaico e libertar o homem dos grilhões da historicidade objetiva. Ao apresentar *O Príncipe Constante* no Festival de Paris, em 1966, Grotovski leva ao plano internacional esse pensamento dramático. Como acontecera dez anos antes com Piscator e Brecht, a capital francesa é a tribuna de onde se anunciam as novas idéias de um teatro revolucionário, extremamente vinculado à revolução da juventude em curso no mundo todo.

---

[7] *Teatro Moderno – Caminhos e Figuras*, p. 150. O trecho citado faz parte de uma entrevista concedida por Piscator à revista *Théâtre Populaire*, 1956.

Na primeira metade da década, contudo, o trabalho dos artistas que elaboraram a reviravolta foi solitário. Entre eles poderia se incluir Antunes Filho, pois, como veremos, no processo de montagem de *Vereda da Salvação*, e também de *A Falecida*, apresentou vários "paralelos e pontos de contato" com o trabalho de Grotovski, de Brook, de Beck e Malina. Todos eles ainda desconhecidos fora de suas terras. Os primeiros a se "internacionalizarem" foram Beck e Malina que, hostilizados pelo teatro oficial e perseguidos pela censura norte-americana, em 1964 abandonaram Nova York levando o Living Theater a Paris, onde encenaram *Mysteries and Smaller*. Mas, de qualquer forma, seu trabalho não repercutiu logo: praticamente apenas trocaram de gueto. Somente depois da passagem de Grotovski pelo Festival de Paris o "novo teatro" seria de fato reconhecido.

Esse "novo teatro" nascia de uma pergunta que Grotovski exprimiu claramente: "O que o teatro tem de único?".

A busca da essencialidade (ou do "teatro pobre") mostrava-se como necessidade de sobrevivência da arte. Indagando sobre a verdadeira natureza do teatro, o que o torna arte única e insubstituível, Grotovski chegou à noção do "encontro": reunir atores e espectadores para a criação de um fenômeno espiritual irrepetível. O ator deve ser um novo ator que, "estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando a máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração". Esse ator "não exibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício"[8].

Se ao encenador cabia trabalhar com o indispensável, num rigoroso despojamento dos artifícios cênicos, ao ator competia livrar-se das receitas de "como fazer" (importa descobrir o como *não* fazer), dispensar todos os clichês interpretativos e procurar a sua verdade. "Nosso caminho", dizia Grotovski, "é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim a erradicação de bloqueios".

---

[8] *Em Busca de um Teatro Pobre*, p. 29.

Mudava tudo em termos de encenação ao se vincular a linguagem cênica ao ator. As possibilidades do ator passavam a ser a medida das possibilidades lingüísticas do teatro. Ao repudiar os efeitos de convencimento em favor de uma verdade cênica, e ao desviar o eixo temático da luta de classes (a dissolução da consciência individual) para o questionamento metafísico centrado não na consciência individual, mas no inconsciente coletivo, o teatro rompia com a Modernidade, entrava no tempo que, por falta de melhor definição, é chamado pós-moderno.

Em 1964, o Moderno Teatro Brasileiro era um adolescente que vivia mais de ímpetos do que de conhecimento real. Para ele Stanislavski era uma novidade tão grande quanto Brecht. O doce e incansável Eugênio Kusnet, conterrâneo de Stanislavski que se tornou brasileiro histórico, fazia uma cruzada entre elencos (com destaque ao do Oficina) tentando eliminar a maneira esotérica de encarar o *Método* e reduzi-lo aos seus devidos termos: instrumento apropriado ao ator para a interpretação realista. Também Boal há tempos praticara o *Método* no Arena, e Zé Celso, que foi fundo no realismo stanislavskiano com a montagem de *Pequenos Burgueses*, já tentava em Andorra uma aproximação com o teatro épico.

Ostentando espinhas na cara e postura rebelde, cheio de ingênuas certezas e ansioso por mudar o mundo, nosso teatro adolescente tinha seu lado de um profundo e reacionário conservadorismo. Esse lado era representado por atores veteranos (que estavam longe de ser velhos), muito seguros dos seus meios interpretativos, do seu repertório de fórmulas, e dispostos a defendê-los intransigentemente; a eles alinhavam-se encenadores para os quais o realismo de convenção era a soberana linguagem teatral.

Presso aos estreitos limites de sua sabedoria, esse teatro ignorava as convulsões que ocorriam no interior da arte. Mas um átomo do seu organismo se encarregava de trazer para dentro dele tais convulsões. Um átomo contra as tendências orgânicas, chamado Antunes Filho.

Antunes queimou rapidamente as etapas do seu aprendizado e, dominando o ofício como poucos, avançava intrepidamente para a "terra de ninguém" das artes cênicas. Sua obra anterior descreve um caminho aberto na perseguição do conhecimento. Experimentou, nessa caminhada, os vários ângulos pelos quais se pode conceber uma encenação à luz das teorias modernas. Mas, fosse qual fosse a linguagem abordada, permanecia na base a discussão quanto à natureza do trabalho do ator. Tal qualidade o remetia diretamente ao núcleo das preocupações contemporâneas, ou do "novo teatro".

São facilmente detectáveis nas suas posições artísticas, radicalizadas na montagem de *Vereda da Salvação*, "paralelos e pontos de contato" com as de Grotovski. Só que não procurava o "ator-santo" e sim o "ator-artista". Por isso sempre lutou e, em função disso, ao preparar *Vereda* mexeu nas colunas mestras do teatro brasileiro provocando uma reação em todo o organismo. Era um átomo que precisava ser neutralizado a qualquer custo. O que propunha era novo e perigoso demais, ameaçava desestabilizar todo o sistema. Então ele foi neutralizado.

Mas como não se pode esfriar o sol, mais cedo ou mais tarde a vigorosa expressão do tempo cairia sobre o Brasil, contaminando sua arte e sacudindo o seu teatro. Foi o que aconteceu três anos depois. A expressão contemporânea, que em Antunes era natural, e que poderia ter sido alimentada no interior do teatro brasileiro, chegou de fora para dentro, de maneira contundente, arrasadora, fazendo com que o jovem teatro (que pelos muitos desencantos sofridos já perdera a inocência de adolescente) entrasse num desbragado desvario. Tomou porres homéricos e perdeu o rumo.

Agora vamos acompanhar Antunes Filho nessa nova etapa da história do Teatro Brasileiro. É importante ter-se em conta que além do fator negativo representado pela ditadura militar, que parecia ter jurado sobre a Bíblia acabar com o teatro (intenção declarada com todas as letras por um general, diga-se de passagem), a força das revoluções juvenis de outras terras dizia respeito também à juventude brasileira, ao homem brasileiro, uma vez que nascia das novas condições de vida da Espécie – e a Espécie não tem fronteiras. A Espécie reage em cadeias, inconscientemente: a arte é um sismógrafo dessas reações e, ao mesmo tempo, uma forma de torná-las conscientes.

2. Na Vereda da Salvação

Vereda da Salvação iluminou nosso teatro com as chamas sagradas da arte, atraindo bombeiros de todos os lados para extingui-las, como se se tratasse de incêndio em loja comercial. Seu malogro financeiro, no ponto de vista de Sábato Magaldi, "ilustrará um dia, por certo, uma sociologia do teatro". Acrescenta o crítico que "não é simples definir-lhe as causas, e os depoimentos contraditórios apenas alimentam a confusão"[1].

Hoje, um quarto de século depois da estréia e curta temporada no Teatro Brasileiro de Comédia, a montagem de *Vereda da Salvação* continua sendo um ponto mal resolvido na memória teatral. Sempre lembrada nas resenhas, mas nunca encarada realmente, cristalizou-se como fenômeno de época, que destoa no panorama sem progredir e desembocar em uma outra realidade. Puro engano: significou um estádio bastante definido no processo artístico de Antunes Filho e diz respeito a um momento decisivo do processo evolutivo do nosso teatro moderno. Longe de ser a expressão virtuosística de um diretor talentoso, cujos valores limitam-se ao plano estético, foi um espetáculo que buliu com estruturas culturais e teve ressonância no estrato político daquele momento. Foi um gesto revolucionário que, reprimido imediatamente, deixou marcas e resíduos ativos no organismo teatral.

---

[1] *Vereda da Salvação*, Introdução, pp. XI a XXIX. Todas as citações atribuídas a Sábato Magaldi neste Capítulo procedem da mesma fonte.

O que tornou *Vereda* um dos espetáculos mais polêmicos de toda a história do teatro brasileiro, foi uma conjunção de fatores constituindo uma cadeia para dentro e para fora do teatro, colocando em causa a natureza artística e a natureza política da arte.

Sobre a natureza artística, implicou novos processos criativos que antagonizavam frontalmente aqueles em uso e sobre os quais se assentavam as forças atuantes da cena brasileira. Os métodos de trabalho aplicados pareciam excessivos, faziam *tabula rasa* de todo o conhecimento empírico acumulado desde o início da modernização do nosso teatro e levavam a arte do intérprete a planos insólitos. No aspecto formal, transgredia convenções do palco, ousando até mesmo tornar o chão suporte criativo.

Quanto à natureza política, revelava, por oposição, a superficialidade do teatro engajado tal como era praticado por aqui, sempre recorrendo aos estereótipos e se apoiando nas muletas de uma nunca bem definida "arte popular". Discorrendo sobre o mais crônico problema da estrutura socioeconômica brasileira, o da posse da terra, não o expunha recorrendo às formas didáticas. Pelo contrário, colocava a platéia em face do problema humano, da miserabilidade não apenas material, também moral e espiritual, decorrente dessa deformação fundiária. E o fazia por meio tão somente da linguagem artística. Sem se exprimir através das ideologias correntes, o espetáculo apresentava sua própria ideologia, fundada em contradições dialéticas. Seria, talvez, o mais político espetáculo daquele tempo, sem se colocar como tal.

No estudo já citado, diz Sábato Magaldi que:

> [...] certa conspiração subjetiva contra o espetáculo não pode ser omitida. A matéria de *Vereda* se aparentava, numa análise superficial, às dos panfletos reivindicatórios repudiados pela nova situação política do País. A própria diretoria do teatro reconheceu, num comunicado, antes que houvesse tempo para se aferir com exatidão a acolhida do público, a inviabilidade total do espetáculo. Nos meios teatrais, mais que a reserva ao texto, vigorou franco repúdio ao método de ensaios, que adotava exercícios para perda da auto-estima inaceitáveis aos olhos de muitos atores. Argumentava-se que, se desse resultados tanta "loucura" na busca de meios interpretativos, tudo o que apelasse para os sistemas tradicionais ou comuns de trabalho teria a marca inevitável do academismo ou da inépcia. E era necessário defender a arte do desempenho das aberrações de qualquer natureza.

O aspecto político, até pelas tensões em que vivia o país, sobrepunha-se ao artístico e servia de escudo àqueles que desaprovavam na montagem basicamente os métodos de trabalho. Mas a questão ideológica pesou muito. Deve, inclusive, ter sido a causa do adiamento da montagem. Bem antes, quando Flávio Rangel estava na direção artística do TBC, cogitou-se montá-la sob direção de Antunes Filho. Mas a Sociedade Brasileira de Comédia relutou e preferiu levar à cena *Os Ossos do Barão*, do mesmo autor, dirigida por Maurice Vaneau, que reassumia também a direção artística da casa. Posteriormente decidiu-se pela montagem de *Vereda*.

O que levou a Sociedade Brasileira de Comédia a essa decisão, assim como mais tarde à retirada da peça de cartaz, é matéria só de conjecturas. Mas não há dúvida de que fatores econômicos e ideológicos foram determinantes.

De início prevaleceram os interesses econômicos. A decisão da montagem deu-se ainda em 1963, quando a questão agrária, tal como se colocava no programa de "Reformas de Base" de João Goulart, era assunto que apaixonava a todos. Uma peça abordando aspectos da questão tinha muita probabilidade de êxito. Mas, quando a peça estreou, mudara completamente o quadro político nacional. Estávamos sob regime militar, instaurado com o apoio da burguesia que, desde sempre, era a platéia potencial do teatro. Surgiram ataques à peça na imprensa, acusando-a de comunista. Nesse momento, o fator ideológico falou mais alto do que o econômico, e a peça foi retirada de cartaz.

A alegação de desinteresse por parte do público ocasionado pela linha dada por Antunes Filho é pouco convincente. Registrou Sábato Magaldi que "dos poucos espectadores presentes cada noite, fora alguns que saíam ostensivamente da platéia, ao fim da primeira parte, a maioria se demorava em aplausos, numa completa adesão". É certo, também, que a bilheteria experimentava crescimento. Um dos ataques veiculados na imprensa tem particular interesse pela indignação do missivista com matéria publicada em *O Estado de São Paulo*, onde constava que o espetáculo começava a atrair o público, "tendo dobrado as casas da semana passada para cá". A esse item responde o jornal:

> Acontece, entretanto, que as nossas informações sobre o movimento de bilheteria eram rigorosamente exatas: baseamo-nos em *bordereaux* fornecidos pelo próprio Teatro Brasileiro de Comédia. [...] Não dissemos, aliás, que *Vereda da Salvação* está obtendo êxito, porque a carreira da peça não se acha ainda definida, como freqüentemente sucede em teatro: limitamo-nos a observar, de acordo com os fatos, que as casas haviam dobrado de uma semana para outra, tirando daí a conclusão lógica de que o interesse do público estava crescendo[2].

Há sólidos indícios, portanto, de que a retirada da peça de cartaz obedeceu a critérios ideológicos. Quando se acenava a possibilidade de recuperação mínima do capital investido, retirou-se o produto do mercado. Esse golpe foi definitivo sobre a combalida situação financeira do TBC: era o seu fim enquanto companhia estável.

---

[2] Não-assinado, "*Vereda*: Atores Depõem sobre Personagens", *O Estado de S. Paulo*, 28 jul. 1964.

Quase todos os que se manifestam sobre as razões do fracasso (comercial) da *Vereda* são unânimes em afirmar que a peça desagradou tanto a direita quanto a esquerda. Dizendo que Antunes conseguira mostrar no palco o homem do campo brasileiro com surpreendente verdade, e dentro do contexto miserável que conforma sua existência, Ademar Guerra opina que "essa realidade não interessava a ninguém; daí, eu acho, a razão do massacre organizado sobre a peça tanto pela direita quanto pela esquerda". Igual ponto de vista o de Alberto Guzik, ao afirmar que "a direita considera o autor subversivo, e a esquerda condena a obra por não verberar diretamente contra o capitalismo"[3]. Também Sábato Magaldi observa que "a esquerda dogmática reprovou na peça a entrega apaixonada ao processo de fanatismo messiânico, sem o corretivo didático de um 'afastamento' ou de uma 'mensagem' explícita. ... A direita julgou petulância tratar da miséria, num período de vida nacional em que haviam sido derrotadas as agitações em torno da reforma agrária".

Se, de imediato, localizamos a *direita* na burguesia freqüentadora do teatro, onde iremos encontrar a *esquerda*? Obviamente no seio da classe teatral e nas suas adjacências influentes. Aqui também encontramos a postura ideológica embaralhada com interesses menos confessáveis. Lembra Ademar Guerra das "vaias estrondosas" na estréia da peça e que, atrás dele, estava o "genial, maravilhoso e lindo Flávio Império, de pé, vaiando, vaiando..." É sintomático o fato de Flávio Império, já na época admirável cenógrafo, ser ligado ao Teatro de Arena. Mas não só a esquerda representada pelo Teatro de Arena se manifestou, outros "monstros sagrados", até então não-definidos politicamente, aderiram depressa ao suspeito marxismo em voga como forma de combater "aquela loucura".

Parte substancial da obra de Jorge Andrade reconstitui a ascensão e a queda da aristocracia rural paulista. O momento de afirmação dessa classe, quando assume o poder de mando sob o signo do patriarcalismo, é assunto de *Pedreira das Almas*. A queda deflagrada pela crise de 1929 está na base de *A Moratória*. Com *A Escada*, muda o cenário, localizando essa aristocracia decadente no meio urbano, dividida entre seu mundo de antepassados fantasmagóricos e a realidade trepidante de uma economia capitalista em franco desenvolvimento. Finalmente, *Os Ossos do Barão* registra o conúbio da arruinada aristocracia com a nova classe dominante, vinculada à indústria, gerando o novo quadro social influente.

---

[3] *TBC: Crônica de um Sonho*, p. 216.

A *Vereda da Salvação* muda o enfoque de sobre a classe dominante para a classe dominada: a dos colonos, cuja sorte caminhava no sentido inverso, de progressiva depauperação, culminando no lastimável quadro dos bóias-frias, os sem-terra, de hoje. De maneira singela uma das personagens, Manuel, dá a gênese das transformações sociais, o advento do latifúndio:

> Nunca saí dessas beirada. Quando eu era menino só tinha duas fazenda, o resto era mata e cada um de nós tinha uma posse. Desde que a estrada grande passou pela terra da mata, virou tudo uma anarquia. Só restou fazenda das maior! Ninguém tinha dinheiro p'ra comprar arame farpado e cercar as posse. Quando vimos, a gente é que estava cercado. Parece que a estrada foi passando e largando dono p'ra todo lado. E tudo com possança! P'ra continuar foi preciso morar de favor[4].

O que Manuel aprendeu sobre a classe dominante se resume nisso: "Possança é coisa cega, Dolor, pior que cachorro louco"[5]. A experiência de Dolor não diferia no sentido da miséria, mas dos meios. Ao contrário de Manuel, não passou a vida em um só sítio, e sim mudando ao sabor dos ventos, se exaurindo nos trabalhos de muitas fazendas, parindo e enterrando filhos:

> Nunca me deram nada [...] e tomaram o que era meu! Vivi pingando trapo em tudo que é fazenda. Botei tanto filho no mundo! Meu maior desejo era fazer eles comer! comer! comer! [...] Enquanto meus peito dava leite, eu podia fazer alguma coisa. Catei arroz com filho pendurado nos peito! Carpi roça com filho pendurado nos peito! Velei filho, com filho pendurado nos peito! (atormentada). Foi o que deixei nas fazenda: um filho em cada uma. Mas, deixei embaixo da terra, Ana![6]

"Não se trata de decadência, nem de contraste entre um tempo de glória e um tempo de provação", observa Antonio Candido, "mas de um mundo sem tempo, onde o passado foi apenas estágio anterior da mesma miséria"[7]. Saturada de sofrimento, à margem da civilização e do progresso, sem perspectiva de mudança para melhor, essa comunidade acaba encontrando na alucinação messiânica de um dos seus membros uma possível "vereda de salvação". Entre o anoitecer de um dia e o amanhecer do outro, entrega-se ao delírio que culmina em infanticídio. Avisados dessa loucura coletiva os donos da fazenda chamam a polícia que, ao amanhecer, cerca os fanáticos e os fuzila. Massacre total.

---

[4] *Vereda da Salvação*, p. 46.
[5] *Idem, ibidem*.
[6] *Idem*, p. 89.
[7] *Idem*, p. VI.

Nas peças do ciclo que relata a ascensão e a decadência da aristocracia rural Jorge Andrade colocava a memória da sua própria classe; mas para escrever *Vereda da Salvação* inspirou-se em episódio verídico, ocorrido na Fazenda São João da Mata, no município de Malacacheta, Catulé, Estado de Minas Gerais. Baseou-se nos *Estudos de Sociologia e História*, publicados pela Editora Anhembi, 1957.

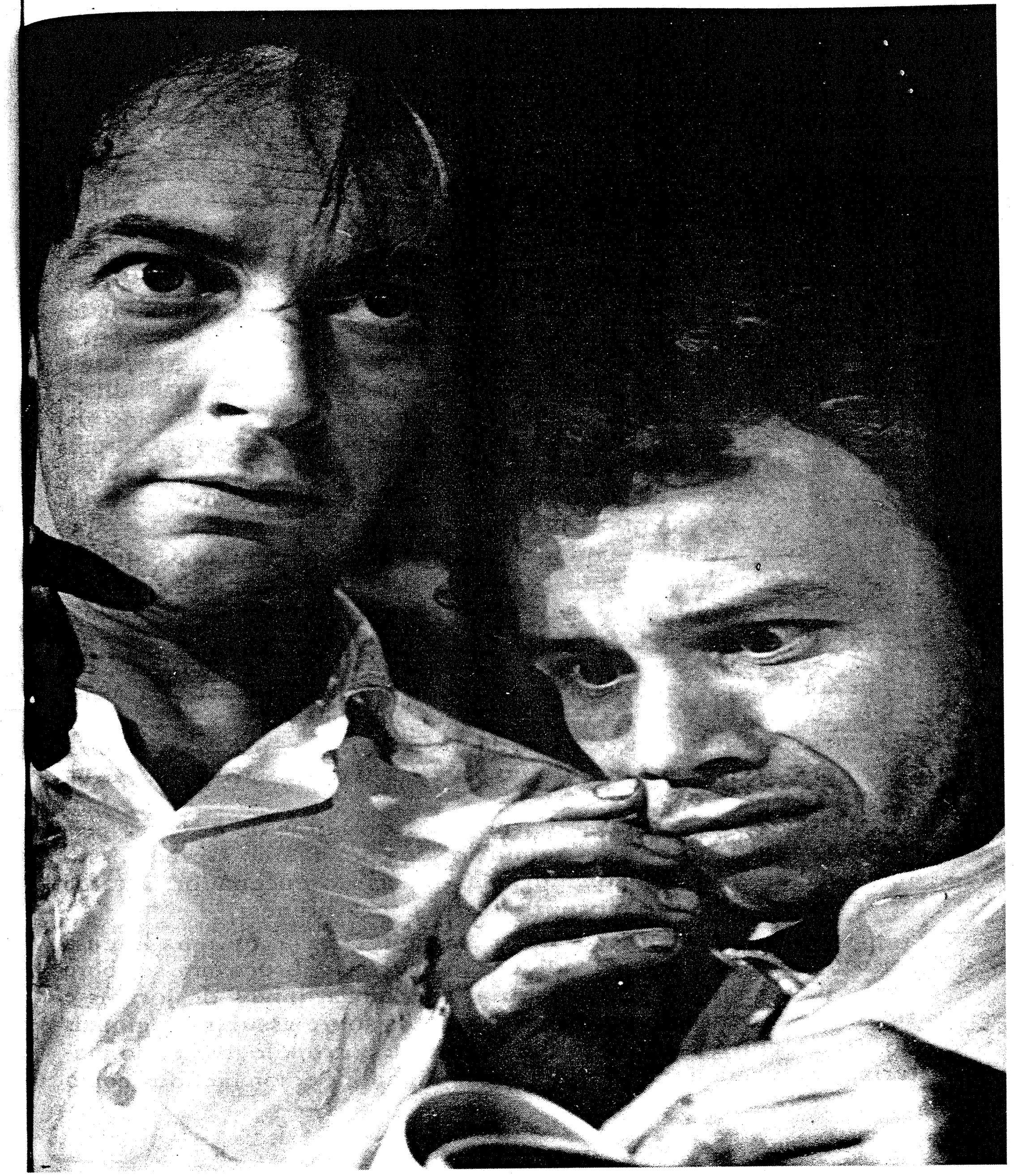
Embora fiel aos documentos, Jorge Andrade registra os fatos, na peça, com recursos ficcionais, distante da intenção e da técnica de um "teatro-verdade". É antes uma obra poética do que documental. Interessa ao dramaturgo extrair da matéria-prima fornecida pelos eventos uma compreensão do homem, da experiência humana. Realiza uma espécie de paráfrase da Paixão de Cristo, com instrumentos literários emprestados da tragédia. Obtém um poema dramático onde a relação de imagens, a concisão dos diálogos, a harmonia e os contrapontos emocionais resgatam significados trágicos nessa história de fanatismo religioso.

Há, de fato, toda uma mitologia judaico-cristã subjacente à ação dos colonos envolvidos na trama. Nesse complexo mitológico atuam arquétipos, arrastando os indivíduos à irracionalidade, à condição primitiva onde "deuses" regem a vida e a morte de cada indivíduo e de toda a comunidade. A condição histórica assumida pelos personagens é o "destino", coisa que não se pode mudar. Essa ausência de razão crítica, fixada pelo autor sem interferência político-ideológica, é que, na mesma medida, veste de fatalidade os elementos do drama e lhes confere dimensão poética.

Antunes encontrou na peça de Jorge Andrade um continente propício ao total aprofundamento das suas pesquisas estéticas. Mais do que fascínio pelo relato insólito do fenômeno messiânico visto pelo prisma sociológico ou psicológico, atraía-o a pulsação singular daquele ambiente dramático, onde o que é dito ao mesmo tempo encobre e desvenda o universo simbólico. Experimentou, então, mergulhar no inconsciente coletivo à busca do antepassado mítico judaico-cristão.

Era fundamental afastar a idéia de metáfora na história desse Cristo das roças, que o reduziria ao âmbito das alegorias literá-

Vereda da Salvação, 1964. Raul Cortez e Stênio Garcia. (Foto: Arquivo Antunes Filho)



rias. De alguma maneira precisaria conduzir os atores à região desconhecida, além das fronteiras do consciente (e do subconsciente), não os colocando "em situação" mas nas imanências.

Logo nos primeiros contatos com os atores procurou motivá-los aos estudos sobre nosso homem do campo. Não mudava em nada as prerrogativas que sempre colocara ao iniciar um trabalho: a pesquisa como meio de se aprofundar no universo sugerido pela obra, sendo os ensaios a forma de vivenciar as situações, impregnar os atores da "verdade" das personagens, para depois criar cenicamente esse universo. A dificuldade sempre foi demonstrar ao ator que a "verdade" da personagem depende da sua própria verdade, e que esta não se manifesta através de maneirismos: a expressão deve ser procurada exaustivamente nos recônditos da alma. Por outro lado, não se trata de o ator ficar "tomado" pela personagem ("ator que fica tomado não é ator, é espírita", diz Antunes), mas de buscar os elementos, trabalhá-los interiormente, conquistar a expressão por meios próprios, descobrir em si mesmo a *persona* imaginada pelo dramaturgo e, a um só tempo, liberá-la e controlá-la. Um processo tanto mais difícil, já não digo de ser realizado, mas compreendido, sobretudo naquela época, quando Stanislavski atormentava o sono dos atores com coisas estranhas, como "memória emotiva". A humanidade contida na *Vereda da Salvação*, porém, favorecia os propósitos do método. E foi nisso que Antunes se apoiou.

Fez ver aos atores que interpretar essas personagens, que vivem situações-limite, com o arsenal de clichês disponíveis como característicos do homem rural brasileiro, seria um atentado à forma poética de Jorge Andrade. Precisariam percorrer todo um caminho em busca de um novo conhecimento. Por um lado, deviam conhecer a realidade do lavrador brasileiro através da sociologia, da antropologia e da psicologia. Por outro lado, para transformar essas informações em dados espirituais, precisariam reeducar o corpo, incorporando no repertório expressivo as novas informações.

Determinou jornadas diárias de doze horas de ensaios: pela manhã eram laboratórios administrados por Stênio Garcia, assistente de direção apaixonado pelas idéias do encenador; à tarde eram trabalhos sobre o próprio texto, com Antunes.

A fase de preparação, lembra Stênio Garcia, foi uma intensa busca de informações. Divididos em grupos, debruçavam-se sobre livros de sociologia e de história, corriam arquivos de jornais e revistas à procura de reportagens e fotos sobre assuntos regionais do Brasil, entrevistavam pesquisadores e antropólogos. Todo material era estudado, discutido, reexaminado. Personalidades como Antonio Candido faziam palestras aos atores; Jorge Andrade deu verdadeiras aulas expondo as condições de vida da comunidade por ele enfocada, segundo os estudos realizados para escrever a peça. De tudo isso surgiam os elementos com os quais foi criada a série de exercícios abrangendo não só o comportamento físico e vocal, também o emocional das personagens.

Stênio Garcia, em seu depoimento, chama a atenção para o propósito claramente expresso por Antunes de que os "atores perdessem as suas características de representar, os seus maneirismos, os seus macetes, as suas pré-figurações de representação"[8]. E levanta outro dado problemático: a heterogeneidade do elenco, composto tanto por atores experientes, vindos de diferentes escolas, como por outros de pouca experiência e por outros com nenhuma. Era necessário dar unidade a esse grupo tão diferenciado. E justamente o fascínio pela descoberta de uma nova forma de representação, segundo Stênio, criou um entusiasmo de grupo que contribuiu para diminuir drasticamente as diferenças entre os intérpretes no que respeita à "tarimba" de palco: viam-se "uma atriz consagrada como Cleyde Yáconis, ou um ator como Raul Cortez, que era o protagonista, coadjuvando um figurante" nos exercícios.

Consubstanciava-se, assim, o embrião de um sistema que Antunes experimentaria ainda em duas outras montagens – *A Falecida* e *Peer Gynt* – para amadurecer, década e meia depois, sob a sigla do CPT.

Já nos primeiros meses de ensaio o trabalho começou a despertar a curiosidade no meio teatral. Alguns atores desistiam. Para Stênio, essas pessoas "viam, de repente, a sua estrutura, os seus meios de trabalho, ameaçados por aquele processo [...] ou por preguiça, talvez [...] ou por não acreditarem naquele processo de trabalho [...]".

Também Lélia Abramo lembra dos seis meses de laboratórios, "seis meses cavando terra, fazendo todos aqueles exercícios"; e afirma que os atores, de maneira geral, recebiam bem essa novidade, "os que não recebiam bem, caíam fora". Dina Sfat foi uma que desistiu, "não teve paciência", diz Lélia Abramo, "porque foi um processo de muito trabalho: passávamos o dia inteiro fazendo exercícios – e exercícios físicos, de como se segura uma enxada, como se cavoca a terra, como se conversa, como se move [...]".

[8] Stênio Garcia, depoimento ao Autor. Todas as futuras citações atribuídas a Stênio Garcia procedem da mesma fonte, salvo nota em contrário.

O papel de Joaquim, conta Raul Cortez, deveria ser feito pelo Fauzi Arap. Antes de Antunes decidir isso, Raul confessou-lhe estar apaixonado pelo papel, apresentou até uma lista, por escrito, com as razões de por que o papel deveria ser dele. Mas Antunes preferiu o Fauzi. Dois meses depois de iniciados os ensaios, Fauzi saiu do elenco por não concordar com a direção[9].

Essas desistências de atores bastante conhecidos faziam engrossar o caldo dos boatos. Na esteira do ditado de que quem conta um conto acrescenta um ponto, e num meio onde a imaginação voa solta, logo a experiência em andamento no TBC tomou ares de coisa anormal. Mesmo da parte dos que continuavam no elenco escapavam, às vezes, desabafos que eram logo "interpretados". Os desabafos se justificam, pois o ambiente de trabalho tornava-se tenso, freqüentemente. Diz Lélia Abramo que Antunes "estava muito nervoso, ficava, por assim dizer, espremendo os atores". Esse clima, normal num ambiente onde se trabalham as emoções, vazava para fora com jeito de coisa maligna.

Um mês antes da estréia, *O Estado de S. Paulo* publicou um artigo sob o título "Procura-se, no TBC, um Estilo Brasileiro"[10]. Além de descrever uma série de exercícios, trazia uma declaração de Antunes de que estava procurando, através de exercícios, se afastar do "naturalismo internacionalmente consagrado", e buscar "o verdadeiro comportamento do nosso homem do campo". O redator do artigo complementava a afirmação de Antunes com o testemunho de Jorge Andrade, segundo o qual "se tal experiência for bem-sucedida, ter-se-á criado um realismo brasileiro, que poderá vir a revolucionar a arte da representação no Brasil".

O sinal de alerta começou a soar mais forte: a ameaça adquiria nítidos contornos, e a indisposição de elementos importantes da classe teatral para com essa experiência se transformou numa espécie de auto-defesa. A "conspiração subjetiva contra o espetáculo", a que se referiu Sábato Magaldi, conquistava mais e mais adeptos.

Lembra Décio de Almeida Prado que "na época se falava em antiteatro e que Antunes falava em antigesto". Ou seja, "o gesto não precisa corresponder à palavra", o que levava a uma "ênfase na expressão corporal".

Para compreender certas terminologias aplicadas na época é necessário revolver matérias residuais, vocábulos extraviados do

---

[9] Cf. depoimento de Raul Cortez.

[10] Não-assinado, "Procura-se, no TBC, um Estilo Brasileiro", *O Estado de S. Paulo*, 14 jul. 1964.

seu contexto original e já sem identidade. É perigoso arriscar qualquer palpite sobre o que seria o antiteatro. O termo era atraente porque, em época de contestação, implicava negação do teatro. Mas no que consistia o antiteatro... ninguém sabe. Provavelmente o termo procede da definição dos novos realistas europeus à própria obra, que era antiarte. Mas, se lá pulsava na expressão uma idéia transgressora da tradição cultural, deslocando o gosto estético a novos objetos, aos "já prontos", por aqui era um modismo saboroso que consignava a quem o empregasse um quê de rebeldia, embora não dissesse absolutamente nada.

Quanto ao antigesto, inventado por Antunes a reboque, provavelmente, desse modismo, levava a sérias conseqüências artísticas. Esclarece Raul Cortez:

> Nós fazíamos trabalhadores rurais, pessoas totalmente à margem da civilização e alheias a qualquer atitude da cidade. Pessoas que viviam no mato, passavam fome. A mão era instrumento de trabalho, o pé também; não tinham nenhuma forma educada. A voz servia para preencher os grandes vazios, então precisava de outra colocação. E tudo isso nós procuramos juntos. Foi procurado por todos os atores que imaginavam isso ou aquilo e queriam colocar. Os gestos também. Eram pessoas que não tinham os gestos coordenados com o que estavam falando. O gesto era uma coisa bruta, e às vezes até escondia o que estava sendo dito. Foi aí que apareceu o antigesto.

Antigesto e também antipalavra, que aparecem em depoimento da época, eram expressões que tentavam tornar mais acessíveis à compreensão os quase cinqüenta exercícios criados por Antunes com a colaboração de Stênio Garcia e dos atores. Aparentemente surgiam em decorrência das necessidades imediatas geradas pelo texto em preparação, mas, na realidade, exprimem uma visão teatral que está no cerne do pensamento estético antuneano.

Vendo retrospectivamente suas lidas teatrais, essas idéias contraventoras do naturalismo são denunciadas já na fase amadora, quando criava atmosferas entre expressionistas e surrealistas. Percebeu logo a necessidade de aprender a trabalhar com símbolos, transformando-os não em vias de evasão da realidade, mas em sínteses poéticas do real que possibilitassem novas visões do mundo.

A *Vereda da Salvação* fornecia a Antunes o necessário álibi na relação com os atores: tratava-se de "compor" as personagens através da pesquisa de elementos da realidade em que elas, personagens, vivem. Por trás dessa lógica estava a idéia transgressora do Naturalismo: na medida em que perseguia a "naturalidade" da personagem, o ator escapava ao naturalismo cênico convencional.

O intérprete era lançado em face de um universo oposto ao seu, e forçado a interpretar não sobre a segura plataforma dos seus conhecimentos cotidianos e das convenções, mas mergulhando nas imanências colhidas pelo poeta, voltando ao limbo para criar um novo universo, feito de verdades... artísticas.

No intuito de induzir os atores a essa via para o caos, Antunes arquitetava imagens poderosas, no que tinham de sugestivas. É de Stênio Garcia a informação de que ele "caracterizou como proposta de meta" uma frase: "O homem com a pedra na cabeça". A explicação intelectual vinha a seguir: "O raciocínio tem uma trajetória, / vai numa linha de conhecimento e de cultura, o processo mental do homem do campo é mais lento, interrompido, explosivo às vezes, e isso deve ser demonstrado através da emoção na palavra". De maneira que, a par dos exercícios físicos, trabalhava-se em busca de outra emissão vocal. Com a disritmia emocional da palavra, "ela explodia, às vezes, ou não, sem nenhum controle da personagem". Em tudo isso se percebe uma linha de fuga ao Naturalismo, embora a pretexto dele.

Raul Cortez fala de uma série de exercícios nos quais o ator era provocado e não tinha outro recurso senão liberar seus instintos, destruir as defesas culturais e encontrar saídas para as situações através do seu lado animal, primitivo. Um deles, chamado "Samurai", consistia em um círculo formado por todos os atores, cada um com uma vara na mão. Um deles tinha que ir para dentro do círculo e perceber, instintivamente, de onde vinha o ataque. "A gente apanhava um pouco, nas pernas, nas costas, embora ninguém batesse para machucar", conta Raul. "Depois de alguns dias, era inacreditável, a gente virava, pegava no ar a vara que ia bater, imediatamente virava para o outro lado, aparava outro golpe [...] Esses exercícios conseguiram desenvolver um reflexo extraordinário."

Outro exercício descrito por Raul era um laboratório de bichos:

> Cada ator fazia um bicho. O importante não era a descrição do bicho enquanto forma, mas a experimentação dos "instintos animais". Assim, quando um tigre encontrava uma ovelha, dava-se uma luta pela sobrevivência, bem diferente da luta resultante do encontro entre dois tigres irados, que também ocorria.

Esse exercício foi descrito no artigo de *O Estado de S. Paulo* com o nome do "O Lobo", e teria despertado um mal-estar em muita gente porque, ao explicá-lo ao repórter, Antunes fala em "perda de auto-estima":

> O espetáculo pretende demonstrar a estagnação de uma sociedade enjaulada, a das personagens de *Vereda da Salvação*. Atingindo a condição de animais, os atores também desenvolvem uma ausência de auto-estima, necessária a seus personagens[11].

O mal-estar era agravado pelo movimento contrário a esse. Como é fundamental a Antunes trabalhar com os opostos, a "O Lobo" sucede "Vermes", assim descrito:

> Arrastando-se no chão, sem fazer uso de seus membros, os olhos fechados, os atores praticam em seguida o exercício chamado "Vermes", complemento do anterior no sentido de desenvolver a carência da auto-estima. Só que, ao contrário do lobo, o verme não tem nenhuma agressividade e é cego, arrasta-se com dificuldade sobre o solo, chafurda na lama, dando ao ator que faz o exercício a noção de incapacidade do movimento preciso.

A ausência de auto-estima, figurada no lobo com sua ferocidade excitada na luta pela sobrevivência, e a busca de auto-estima, catalisada na figura asquerosa do verme rastejante, podem ter chocado muita gente.

Ao incidir consideração moral sobre o fato estético, necessariamente surge a censura. Resta saber se os que combatiam esses métodos de criação o faziam por questões morais ou profissionais.

A ausência de auto-estima, no final das contas, não passava de um recurso para induzir o ator a um esvaziamento de formas pré-concebidas. Nenhuma conotação moral, portanto. Chegar a uma "condição animal" é ter os instintos despertos, o lado primitivo acionado.

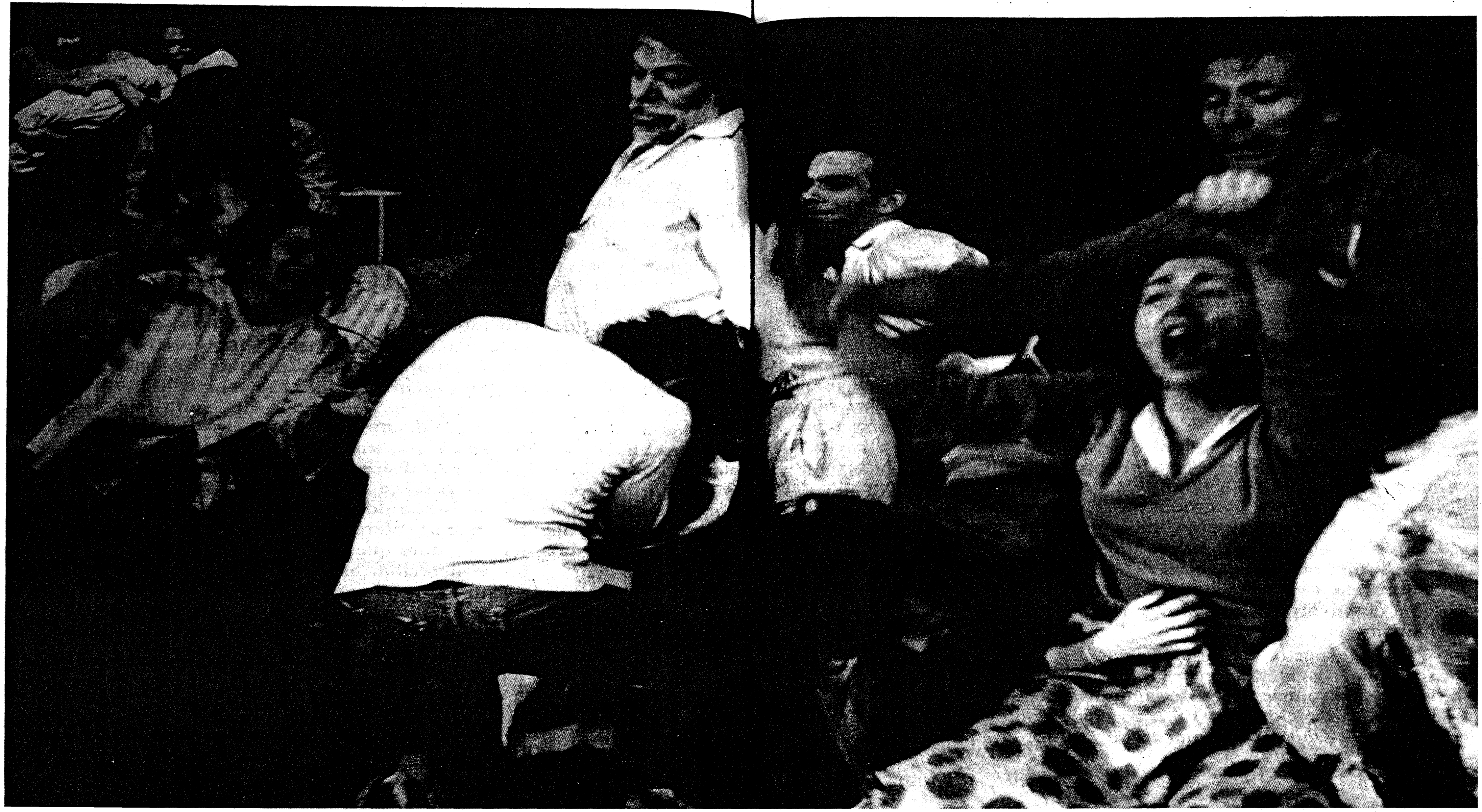
A busca exagerada do realismo (que incluía excursões dos atores a um sítio, onde capinavam, trabalhavam a terra) cria condições para a investigação metafísica. Os dados espirituais afloram a partir do conhecimento sobre as condições de existência da comunidade. Ao descer ao fundo dos abismos dessas almas, depara-se com os "lagos" a que se refere Jung, símbolos do espírito. É sobre essa água amedrontadora que trabalha a vivência interior das personagens – ou se detectam as *personas*. Encontram-se, assim, na constituição naturalista plenamente realizada, as fendas por onde se pode invadir e perscrutar a psique e a ordem cósmica que move cada homem, chegando aos arquétipos, ligando a psique individual à coletiva.

Antunes apenas intuía os significados profundos de sua busca. A inclusão de Jung no processo, de maneira consciente, se da-

---

[11] "Procura-se, no TBC, um Estilo Brasileiro".

Vereda da Salvação, 1964. (Foto: Arquivo Antunes Filho)



ria bem mais tarde. Na época, os fundamentos junguianos eram ocasionais e não partiam do conhecimento maior das teorias de Jung, das quais Antunes tinha pouco mais do que vagas idéias. A teoria dos arquétipos e o zen-budismo, que a ela se liga por uma questão mais de poética do que de ciência, surgiriam mais tarde como instrumentos eficazes para o aprofundamento vigoroso no processo. O que o movia era, basicamente, a intuição. Estabelecia a lógica da linguagem pesquisada na percepção dialética do mundo. Passou a sugerir (quando não a intimar) aos atores a leitura dos *Princípios Fundamentais da Filosofia*, de Politzer. O que lhe interessava nesse manual marxista era a exposição um tanto esquemática e linear da dialética. Um princípio de compreensão somente, pois a dialética para ele não se esgota na formulação simplista de tese, antítese e síntese: encontra-se nas imanências, na natureza das coisas, fundada no conflito e na diferença, não na lógica da conciliação dos opostos.

Por trás de expressões como *antigesto* e *antipalavra* havia, portanto, uma nova concepção de teatro, uma viagem às origens históricas do teatro, a recuperação do ritual, o exame da sua natureza, do que o torna "arte única".

A sondagem temática através de exercícios físicos levava a um tipo de representação completamente novo e, conseqüentemente, a uma nova forma estética. De maneira que *Vereda da Salvação* levantou-se contra o pano de fundo de um teatro conformado no Realismo, assumindo ares de "coisa extravagante". Não se tratava, porém, de uma "idéia genial", fruto, quem sabe, de uma noite mal dormida: era o resultado de uma rigorosa pesquisa de meios. E no bojo dos significados intrínsecos e extrínsecos da obra, é impossível desconhecer sua vinculação à história do teatro brasileiro pelo lado de uma linha "maldita", que tímida mas valentemente progrediu na contracorrente da nossa tradição dramática. Nesse aspecto, mais uma vez, Antunes reassume a função revolucionária desempenhada antes por Renato Viana. A despeito das diferenças não só de época, também pessoais, ambos dedicaram a vida por um teatro brasileiro de vanguarda habilitado a desenvolver linguagens e não ficar confinado a modos e maneirismos.

Um aspecto, sobretudo, evidencia a virtual ligação entre esses dois artistas, demonstrando que Antunes completou um movimento revolucionário, de conquista do espaço cênico, que Renato Viana iniciou. Em 1922, ao tentar conferir unidade à montagem de *A Última Encarnação de Fausto*, criando um espetáculo onde música, cenário, luz e interpretação constituíssem um todo orgânico, Renato Viana ousou colocar atores representando de costas para a platéia: um escândalo, tremenda "falta de educação". E o corajoso Viana foi, literalmente, massacrado. Em 1964, Antunes Filho ousou fazer os atores representarem arrastando-se pelo chão.

Com o ator de costas no primeiro momento e, no outro, com o ator no chão, são gerados dois símbolos da revolução cênica em pauta. Encerram, essas atitudes, amplo significado de todo um processo, inconsciente na primeira instância, depois puxado para o consciente e transformado em processo de trabalho, determinando uma nova forma. O ator não estava de costas com a frívola intenção de escandalizar o público, mas para ampliar o seu espaço de criação. Assim como ao atuar deitado, rolando, arrastando-se, o ator derrubava os últimos preconceitos limitadores da sua criação: passou a ser dono do palco, senhor absoluto dos movimentos, podendo executá-los em todas as linhas, usando todas as possibilidades geométricas do espaço. Investindo contra as estruturas arcaicas, revogando os códigos sistematizados que definiam o "velho" teatro, criando nova estrutura e novo sistema lingüístico, Antunes Filho, com *Vereda da Salvação*, venceu as últimas resistências e fez triunfar a revolução modernista no teatro brasileiro.

A encenação teve um grande problema: o cenário inadequado. Defeito que, segundo vários depoimentos, prejudicou bastante a plena comunicação com a platéia.

Crítico isento, sempre preocupado em compreender o fato estético, Décio de Almeida Prado confirma essa dificuldade, mas sem torná-la algo desastroso. Falando do gesto – ou antigesto – diz que de vez em quando, pareceu-lhe, Antunes Filho "passava da medida – coisa que em geral ele não passa –, e o espetáculo não se comunicava tanto com o público". Esclarece a seguir:

> Algumas pessoas me disseram, na ocasião, que quando estava na sala de ensaio, que era uma sala pequena, as coisas iam extraordinariamente bem, as pessoas que assistiam ficavam extremamente comovidas. Quando passou para o palco o resultado já não foi o mesmo. Parecia teatralizado demais. Embora fosse um espetáculo original, inovador, revolucionário.

Isso é confirmado por Ademar Guerra, que testemunhou ambos os momentos. O diretor se refere à *Vereda* a partir de uma impressão que lhe causou *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, especificamente a longa cena em que Raul Cortez aparece nu, deitado no chão, sendo tratado por um casal de velhos. Considera

Ademar Guerra esse cena "de fundamental importância para o teatro", e acrescenta:

> Pois bem, *Vereda* era o equivalente a esse tipo de ousadia, esse tipo de risco, esse tipo de salto no escuro sem rede, o tempo todo. Em cima de um texto muito difícil. O que era feito lá na sala de ensaio era um espetáculo que, depois, ao descer, sofreu uma transformação violenta que, ao invés de acrescentar, tirou as características. / Ele precisaria do despojamento que teve na sala de ensaio e que perdeu ao ser enriquecido no palco pelo cenário [...] não que fosse um mau cenário, mas não era bom para aquela peça, para aquele momento. / Quando assisti o ensaio, terminei chorando. Não era choro pela historinha: era choro de emoção diante de alguma coisa que me era muito importante e muito nova.

Também Raul Cortez aponta o cenário como fator prejudicial ao espetáculo:

> O cenário era totalmente oposto à idéia, à concepção da peça. / Mostrou-se preso a um realismo bobo, babaca, quando a nossa encenação era mais para o mágico, mais para o lúdico, do que qualquer coisa realista ou naturalista.

O próprio Antunes Filho, em uma entrevista, fala das "pequenas jóias que nasciam na sala de ensaio", com os laboratórios, e que se diluíram no palco. "Colocamos na cabeça", diz ele, "que precisava dourar um pouquinho a pílula, fazer um pouco de cenário, e estragou tudo"[12]. Não está sendo fiel aos fatos ao dizer "colocamos na cabeça". É claro que em uma produção do Teatro Brasileiro de Comédia seria inadmissível um espetáculo sem cenário. Aliás, naquela época, em qualquer companhia profissional a ausência de cenário pareceria um verdadeiro aleijão. Por outro lado, o cenário se revelou inconveniente *depois*, e serviu para denunciar o avanço do processo ao nível de trabalho do ator, estabelecendo, com sua índole realista, um contraste violento com aquele tipo de interpretação. Chocava-se a forma estratificada (o cenário) com a forma dinâmica (a atuação dos atores). Na primeira estava o signo do teatro de então, preso a um realismo sólido e "definitivo"; na segunda, uma nova escola teatral. Se a conseqüência foi o prejuízo da comunicação do espetáculo à platéia, transformou-se em subsídio a Antunes para o aperfeiçoamento de sua linguagem. A correção se daria, no ano seguinte, na montagem de *A Falecida*.

Constatado o equívoco fundamental da encenação, a discrepância de duas formas em atrito, resta saber até que ponto isso concorreu para o "fracasso".

---

[12] *Dionysos* nº 25, p. 142.

No que respeita à platéia, sabe-se que não foi dado à peça tempo para uma aferição concreta. No artigo citado anteriormente, Sábato Magaldi lembra que, embora alguns espectadores saíssem ostensivamente, terminada a primeira parte, os que permaneciam demoravam-se em aplausos no final, e que a "bolsa de opinião registrou porcentagem muito expressiva de apoio à montagem". Graças à polêmcia entre *O Estado de S. Paulo* e um espectador indignado pelo que entendia por conteúdo político, sabemos que o público começava a afluir quando a peça foi retirada de cartaz. Na atitude desse espectador e daqueles que abandonavam a sala se evidencia uma tomada de posição ideológica e até levanta dúvidas quanto à dificuldade de comunicação da peça com a platéia: para suscitar esse radicalismo a obra deveria estar comunicando, e muito bem. De outra parte, Sábato Magaldi afirma que "todos os atores estavam integrados no espírito da encenação, o que valeu ao conjunto uma homogeneidade e um equilíbrio raros no palco brasileiro", mesma opinião expressa por outros críticos, o que torna mais difícil entender a precariedade da comunicação. Esses pareceres contraditórios terminam revelando algo que provavelmente tenha sido a razão do "fracasso" e que, anos depois, Antunes Filho colocou em uma entrevista: "Foi um fracasso total porque era um código desconhecido de teatro, uma linguagem desconhecida de teatro"[13].

Terá sido esse o móvel de toda polêmica, comportando um dado paradoxal: o fracasso foi o triunfo da montagem. *Vereda da Salvação* libertou nosso teatro de uma série de preconceitos, tornando-se precedente para novas pesquisas do espaço cênico, como se verificaria nos anos seguintes. O próprio Antunes lembra que a conquista do chão veio a propiciar a Augusto Boal "encaminhar os espetáculos *Arena Conta...*, terminando com essa besteira de 'em pé, cabresto do ator, da personagem [...]' desestruturou essa coisa oficial que havia no teatro"[14].

A essência revolucionária de *Vereda* prendia-se ao ator, à arte de interpretar, aspecto que a ligava aos movimentos mais avançados (e ainda não aceitos) do teatro dos anos 60. Reclamava uma nova postura ética do ator em face da profissão. A briga de Antunes, já antiga, por mudar a mentalidade do ator, fazendo-o colocar sua arte acima de outros interesses, adquiria agora caráter definitivo: sem uma entrega total não se pode desenvolver a nova linguagem. Assumindo a condição de "artista", de criador, o ator deve se desenvolver técnica e culturalmente, aprimorar-se em todos os sentidos, e não se contentar em "representar bem", mas criar com o corpo e a voz o universo proposto pelo poeta. Torna-se, dessa maneira, co-autor, também um poeta.

---

[13] *Idem*, p. 143.

[14] *artes*: nº 60, 1985.

O grande problema era impor a filosofia de trabalho a um elenco profissional, com atores já tarimbados e muito seguros de seu repertório de "recursos interpretativos". A título da novidade, conseguiu a adesão de importantes nomes da cena brasileira que figuraram no elenco de *Vereda*, porém a continuidade era problemática, até por falta de infra-estrutura adequada. O problema maior estava em conseguir que os atores fizessem *tábula rasa* dos meios adquiridos ao longo dos anos de trabalho no teatro convencional, e abraçassem um método cuja tônica é um permanente estado de incerteza, de autêntica busca de meios, de formas e de técnicas. A teoria chocava-se com a realidade em que era aplicada.

Se a classe teatral revelou surda animosidade em relação ao espetáculo, a crítica não conseguiu dissimular sua perplexidade. Às vezes o encantamento com o visto era atropelado pelo inusitado da coisa, e o raciocínio trabalhava no sentido de negar as qualidades do espetáculo, como na crítica de Yan Michalski:

> [...] Embora possa parecer paradoxal, queremos crer que a primeira condição para a encenação de uma peça que tem por tema um desvario místico é uma absoluta lucidez por parte do diretor. Foi nesse sentido que Antunes Filho se perdeu e acabou prejudicando a montagem. Tivemos a impressão de que o diretor, em vez de estudar objetivamente o fenômeno dessa explosão mística, deixou-se levar por ela e, acrescentando um ângulo místico da interpretação ao próprio assunto do misticismo, desvirtuou em parte o sentido da obra. [...] uma rubrica do início da peça diz: "Quando se abre o pano, Arturiana está parada à porta do seu casebre". No espetáculo, quando se abre o pano, Arturiana está deitada na mata, esfregando-se no chão como um bicho. Esta incapacidade de ser simples, esta falta de economia de meios, este exagero tanto na interpretação quanto na marcação, prejudicam infelizmente uma obra de inegável seriedade e que poderia ter atingido um nível excepcional.
>
> [...] Sente-se que os menores detalhes da interpretação, de caracterização, da maneira de usar a linguagem popular, da maneira de se movimentar etc. foram longa e amorosamente trabalhados, assimilados e amadurecidos – ainda que nem sempre no sentido adequado[15].

Mas nem sempre há essa honesta tentativa de compreender o fato estético, ainda que discordando em princípio. Por vezes o nível baixa clamorosamente, o crítico se abstém de analisar a obra

---

[15] Yan Michalski, "Vereda da Salvação", *Jornal do Brasil*, 29 jul. 1964.

para botar o dedo em riste no nariz do artista. É o que acontece, por exemplo, na crítica de Carvalhaes que, lançando mão de conceitos pessoais e intransferíveis sobre a tragédia grega, aduz citação da Bíblia, para esculhambar com Jorge Andrade, concluindo:

> Se Jorge Andrade pecou pela pretensão, Antunes Filho errou por pura demagogia – esta demagogia que já deitou por terra *As Feiticeiras de Salem* e *Sem Entrada e Sem Mais Nada*, além de comprometer seriamente *Yerma*. Antunes é sem dúvida um diretor de valor, que se notabilizou por copiar no palco, ponto por ponto, as versões cinematográficas de *Pic-Nic* e *Plantão 21*. E o fez muito bem, aliás. A Europa, entretanto, transtornou-o. Antunes voltou crente de ter aprendido tudo. Engano: no fundo, ele ainda é o Zequinha, que um dia foi à Biblioteca e achou Moliére "um cara formidável, que escreveu uma porção de peças". Aquele era o Antunes autêntico; o de hoje, pseudo-revolucionário, misturando tragédia clássica com teatro japonês, exercícios russos, mímica de Marceau e doses de frenesi coletivo, ninguém mais reconhece[16].

Em sua crítica, Décio de Almeida Prado afirma que as falhas do espetáculo "são antes excessos do que deficiências". Localiza-as numa "carga expressionista, que faz a representação assemelhar-se por momentos a um *ballet* grotesco, abafa o texto, não o deixando falar por si, dissolvendo as palavras por entre a incessante movimentação cênica". Objeções que traduzem a maneira ainda tosca em que se encontrava a linguagem antuneana, sempre se afastando do Realismo por uma via expressionista (embora, a rigor, não seja expressionista). Com isso, no ponto de vista do crítico, fica aumentada, "indevidamente, a distância já considerável que nos separa das personagens". Isso, pelo que se entende, acontece no primeiro ato, já que no segundo

> a peça e a encenação articulam-se com perfeição, aprofundando progressivamente o caminho interior, preparando-se para atacar de frente essas terríveis provas que são as cenas de histeria individual e coletiva. Aí a direção de Antunes Filho afirma-se com grande vigor, chegando impavidamente até o ridículo e conseguindo ultrapassá-lo. De um certo ponto em diante, só enxergamos e só respondemos às intenções das personagens – tão ingênuas, tão puras, tão líricas – e não mais às formas selvagens de que se revestem[17].

Sem dúvida a crítica ficou dividida, mas não insensível ao trabalho inovador da direção. Isso deixou claro a APCT – Associação Paulista de Críticos Teatrais, conferindo o título de "melhor diretor" do ano a Antunes Filho, apesar de concorrerem dois outros encenadores com espetáculos marcantes: Flávio Rangel com *Depois da Queda*, de Arthur Miller, e José Renato com *A Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht; além de outro experimentalismo vigoroso ter ocorrido naquele ano: a encenação de *Andorra*, de Max Frisch, pelo Teatro Oficina, primeira tentativa de Zé Celso para romper com o realismo stanislavskiano.

---

[16] Carvalhaes, "A Estréia do TBC", *Folha de S. Paulo*, 10 jul. 1964.

[17] Décio de Almeida Prado, "Sobre o Espetáculo de *Vereda da Salvação*", *O Estado de S. Paulo*, 16 jul. 1964; também em *Teatro em Progresso*, p. 291 e ss.

3. O Processo de Criação em A Falecida

As origens da Escola de Arte Dramática se confundem com as do Teatro Brasileiro de Comédia, embora fosse entidade independente, fundada e mantida pelo Dr. Alfredo Mesquita até ser anexada à Universidade de São Paulo, em 1986. Criada em 1948, a EAD passou a funcionar no prédio do TBC logo que este foi fundado. Ligava-os o espírito idealístico de implantar em São Paulo uma cultura teatral em lugar da circence que predominava no teatro. A estreita ligação das entidades manteve-se por mais de uma década, mesmo tendo a EAD, logo em seguida, passado a funcionar em outro local, sem qualquer vínculo com a empresa de Franco Zampari. E tal ligação se explica por ter sido a EAD o celeiro da nova geração de atores, fornecendo ao TBC elementos cultural e disciplinarmente preparados.

Em 1965, a Escola de Arte Dramática ocupava o prédio da Avenida Tiradentes onde atualmente acha-se instalada a Pinatocoteca do Estado. Nessa época, o Dr. Alfredo Mesquita se empenhava no projeto de anexação da Escola à USP, já que o sacrifício pessoal para manter a instituição se transformara num fardo difícil de carregar. Apesar disso e dos parcos recursos disponíveis, a mesma chama que a animava desde 1948 permanecia acesa, o que se evidenciava no corpo docente constituído de autoridades nas várias disciplinas curriculares. No início desse ano letivo, o Dr. Alfredo conseguiu deixar os alunos em singular euforia ao comunicar que o diretor contratado para a cadeira de interpretação era Antunes Filho. Lembra Sônia Guedes, então cursando o 2º ano da EAD, que

> foi uma euforia na Escola. Ele era um diretor respeitado e considerado "muito moderno". Mas a gente não sabia o que vinha pela frente [...] Sabíamos que não seria um trabalho comum. Para mim, particularmente, era assustador o desconhecido. Podia prever o que era trabalhar com alguns diretores, sabia o que era o trabalho deles, mas do Antunes [...] eu tinha medo. Medo de não ser capaz de fazer o que ele pedia. Ouvia dizer: "Ah, são uns laboratórios! [...]" e ficava apavorada. O que serão esses laboratórios?[1]

Seu colega de classe, Alberto Guzik, tinha outras expectativas:

> Ficamos muito excitados porque era um privilégio trabalhar com o diretor mais quente do momento, que propunha uma série de coisas que ainda não se entendia direito. Ele era um diretor inquieto, capaz de mexer com vários tipos de radicalidades teatrais ao mesmo tempo. E o mais prodigioso de tudo, acho eu, é que ele conseguia fazer isso em 1964, com uma situação geral muito contrária a qualquer tipo de experimentação[2].

Olhando em retrospecto a obra de Antunes Filho, com a perspectiva fornecida por seu trabalho nos últimos dez anos, é impossível desconhecer a importância dessa encenação na EAD para o desenvolvimento de sua linguagem cênica. Muitos fatores contribuíram mas, em especial, o clima que se estabeleceu entre os alunos foi decisivo para que ele corrigisse, em vários aspectos, a linguagem inaugurada em *Vereda*, além de ampliar o processo e sedimentar preceitos básicos do método que viria a desenvolver.

A esta altura, parece legítima uma consideração meio esotérica. Diz respeito à aura de predestinado que acompanha Antunes em sua trajetória, colocando-o sempre no cerne dos movimentos históricos do nosso teatro. Ao dirigir a *Vereda da Salvação* radicalizou sua luta por inserir o homem brasileiro no teatro moderno, não apenas retoricamente, mas na contextura cênica. Bastante significativo o fato de ter realizado o espetáculo no Teatro Brasileiro de Comédia, o templo da renovação que, paradoxalmente, cristalizou um tipo de teatro que já se mostrava velho, estagnado, sem perspectiva de evolução. Antunes sacudiu toda essa estrutura que, embora combatida nos discursos, era o único modelo teatral solidamente constituído, servindo inclusive aos seus antagonistas.

Em seguida, continua sua missão de predestinado dentro da

---

[1] Sônia Guedes, depoimento ao Autor. As futuras citações atribuídas a Sônia Guedes procedem da mesma fonte.

[2] Alberto Guzik, depoimento ao Autor. As futuras citações atribuídas a Alberto Guzik, quando não acompanhadas de nota em contrário, procedem da mesma fonte.

EAD. A Escola forneceu o modelo de interpretação que passou a vigorar em todo o nosso teatro, baseado em códigos antigos – diria Grotovski, do "teatro rico" –, em regras e técnicas entendidas por universais. Isso quer dizer que junto com a técnica vinha toda uma ideologia teatral, um "modo" específico de conceber e realizar o espetáculo. E esse "modo" correspondia à estrutura representada pelo TBC. É, pois, dentro da EAD, no centro gerador de um modelo de intérprete, que Antunes Filho vai discutir esse modelo.

O universo do intérprete teatral era na época (e continua sendo) uma fortaleza inexpugnável. O acervo de recursos interpretativos sempre foi defendido com unhas e dentes, sendo admitidas somente inovações que se agregassem ao acervo sem colocá-lo em risco. Por isso as duas atitudes revolucionárias de Antunes, no TBC e na EAD, têm valor quase que apenas simbólico, no que respeita ao panorama geral. Lançaram claras influências formais mas não venceram as resistências da "grande fortaleza", não modificaram o intérprete. Constituíram, no entanto, a sólida plataforma do método que nosso encenador desenvolve, de 1978 para cá, e que hoje se impõe como fato novo e concreto em nosso teatro. As circunstâncias de terem ocorrido suas primeiras manifestações em duas instituições que foram sustentáculos da modernização teatral no Brasil acentuam os vínculos de Antunes aos processos históricos da nossa evolução dramática, ao fluxo dinâmico da arte em progresso. Antunes revoluciona o teatro de dentro para fora, fazendo com que as transformações ocorram no núcleo da tradição, preservando a memória e a história. Nesse aspecto, sobretudo, revela-se um predestinado, filho de seu tempo, responsável pela herança do passado. Isso o levará a surpreendentes resgates das tradições dramáticas brasileiras em sua fase madura.

O diretor contratado pela EAD trabalhava, a rigor, só com a turma do terceiro ano. Mas eram apenas quatro os terceiranistas de 1965, e a Escola não podia dar-se ao luxo de manter um professor para quatro alunos. Por isso o trabalho de Antunes na EAD envolveu todos os alunos, o que tornava geral a expectativa da sua chegada.

A primeira coisa que o esperado diretor fez foi mandar que todos lessem *Os Princípios Fundamentais da Filosofia*. Alguns viam nisso os sinais políticos da época, e ninguém percebeu as verdadeiras razões. Para Alberto Guzik o jogo era bastante claro, pois "na medida em que você vai trabalhar tendo por base um manual de métodos de ação marxista, o que se quer pôr em prática é tese, antítese e síntese". Para ele isso parece agora óbvio e solar, "mas", afirma, "naquele momento ninguém viu".

Por certo Antunes estava decidido a realizar uma "experiência integral", começando por uma espécie de "doutrinação básica". Propósito que a situação favorecia, já que não havia texto escolhido ainda. E, enquanto se pensava no texto, o diretor ia lançando suas armadilhas. Realizou uma série de exercícios stanislavskianos, sobretudo memória emotiva, alimentando os conflitos que detectava. Diz Alberto Guzik que ele, "efetivamente, queria conflitos, queria tensão, queria acirrar os ânimos; e é muito habilidoso nesse jogo, sabe fazer isso sem perder as estribeiras, não permite que esse tipo de coisa saia do jogo teatral". A coisa era, porém, caso pensado. Embora não falasse a ninguém, certamente trazia o texto que pretendia dirigir oculto na cartola. Os alunos opinavam sobre este ou aquele texto, autor ou gênero, e ele só ouvia. Até que um dia surgiu empunhando *A Falecida*, de Nelson Rodrigues. Um autor considerado pornográfico e de qualidade suspeita. Muitos alunos tiveram a reação de Sônia Guedes, que pensava com os seus botões: "Imagina se vim para a Escola de Arte Dramática para fazer Nelson Rodrigues!...". Mas Antunes manobrava, ia vendendo a idéia. "Ele fez com que a gente entendesse uma dimensão extra-humana naquela história", diz Alberto Guzik, "e foi contagiando as pessoas com uma certa fascinação pelo trabalho, que soube orquestrar magnificamente".

Ao se observar o conjunto da obra cênica de Antunes Filho, percebe-se que não foi arbitrária nem casual a escolha de *A Falecida*. Depois de incursionar pelo universo rural em *Vereda*, encontrando meios para invadir o "lado misterioso" da alma humana, sentia necessidade de ampliar o novo conhecimento através de um drama urbano. À primeira vista o denominador comum de *Vereda* e *A Falecida* é a miséria nacional, mas Antunes encontra nas peças substâncias que transcendem os elementos objetivos e subjetivos da realidade enfocada, formando correntes subterrâneas que rolam para o interior do inconsciente coletivo. Mais do que o perfil sociológico ou as ilações psicológicas, ele busca os fundamentos simbólicos, como a questão da água (chove nas primeiras cenas da peça, Tuninho lavava as mãos depois do ato sexual), ou da própria morte.

Há uma série de indícios de que lia Nelson Rodrigues, já nessa época, através dos arquétipos, mas solucionava a leitura, por falta de instrumentos adequados, dentro da ótica freudiana. Há indícios, também, de que canalizava o trabalho para uma investigação metafísica. Nasce aí, certamente, um propósito que Antunes perseguiria bem mais tarde, no CPT, e que classifica de "encenação metafísica". Naquele tempo, certamente, essas idéias acorriam fragmentariamente: estava apenas experimentando. O que significa: estava descobrindo.

A partir de rápida análise do texto, na qual Antunes estabeleceu princípios para o entendimento, os alunos iniciaram as pesquisas em profundidade, sendo os laboratórios um dos instrumentos. Tendo por princípio a visão dialética, a análise não fecha questões: excita antagonismos. Interessa a permanente tensão entre os opostos.

Antunes faz o ator circular em torno das situações, examinando cada uma através dos sentidos, abstendo-se de raciocinar sobre os conteúdos e raciocinando dentro deles. Isso reclama uma disciplina incomum no teatro, onde a tradição "demonstrativa" do que se entende por "arte de representar" oferece vasto repertório de códigos decifrados e prontos para o uso. Antunes não mastigava e entregava prontinha para o ator a forma que traduziria tal ou tal situação: induzia o ator a procurar sua própria forma. Os meios de praticar a indução eram variados e quase sempre aleatórios, mas terminavam num verdadeiro jogo de adivinha entre ele e o ator. Diz Alberto Guzik que Antunes "nunca foi direto, podendo ser elíptico ele sempre prefere". Uma grande verdade.

O ator resiste, não entende o que acontece, mesmo porque está envolvido e é alvo de constantes surpresas. O processo solicita que se entregue em confiança ao diretor. Deve se esforçar no sentido de, através de pesquisas, estudos e laboratórios, dominar da maneira mais ampla possível as motivações inconscientes do ser que interpreta. E o consegue por meio de muito exercício. O exercício contínuo com a emoção, por exemplo, libera-o para incorporar a emoção organicamente e, ao mesmo tempo, conduzi-la através das relações dramáticas. A técnica é fundamental na medida em que o ator a incorpore e permita a mais variada gama de expressões sem se evidenciar como técnica. Por meios técnicos o ator detém a emoção e joga com ela para dar à platéia a ilusão de sentimentos. A função do diretor é auxiliá-lo no desenvolvimento desse processo – como um técnico de futebol treinando seus atletas –, jamais diz como *deve* ser feito (pois o ator vai buscar a forma com seu próprio organismo) e sim como *não deve* ser feito. Daí a necessidade de ser elíptico. Na aflição da procura o ator bem que gostaria de ter uma solução entregue de bandeja, indicando qual o clichê do seu repertório melhor se ajusta a essa ou àquela situação. Mas o diretor permanece hermético, manifestando-se por enigmas, provocando, atiçando, sem facilitar nada.

Os exercícios são exaustivamente praticados, às vezes sobre situações colhidas no subtexto capazes de revelar os contrários implícitos na trama. Supõe-se que isso vá impregnando o ator, liberando e treinando seus instintos, fazendo-o soltar o seu dragão. Na construção do espetáculo, finalmente, o trabalho com o diretor se estreita, se afunila. É feita uma "marcação" para estabelecer uma convenção de movimentos cênicos, e sobre esse desenho grosseiro o ator começará a criar junto com o diretor, utilizando todos os elementos colhidos nos laboratórios.

Esse método transgredia as normas vigentes da preparação do espetáculo. Não é de estranhar, portanto, que levasse muitos alunos/atores ao desespero. No dizer de Alberto Guzik, "Antunes faz cercos, quando alguma coisa não funciona usa uma estratégia de guerra, vai acuando, vai acuando... até que chega um ponto em que a coisa ou estoura ou funciona". Dessa maneira o trabalho evolui em um clima conflituado, onde cada um se vê na obrigação de agir, de contribuir com o que pode, e, todavia, não ter nunca a certeza de que é aquilo mesmo. Lembra Sônia Guedes que "era muito difícil a relação, tinha muita dificuldade, muita choradeira entre as meninas... 'ai, ele é um louco'... reclamações desse tipo".

Por outro lado, a tática empregada por Antunes leva o grupo a encontrar soluções próprias para se organizar no trabalho. Aqueles que tinham maior base de cultura teatral e propensão a trabalhar com conceitos foram naturalmente, sem que recebessem tal incumbência, cuidando de monitorizar grupos, dirigir exercícios de colegas, auxiliar nas pesquisas etc. Caso de Celso Nunes, Alberto Guzik e Dionísio Amadi[3]. Aos poucos foram proliferando dentro da Escola grupos de estudos. De acordo com Sônia Guedes, "nunca se viu por lá tanta gente lendo, tanta gente ensaiando, tanta gente se mexendo como naquele ano".

Aos que falavam dos laboratórios de Antunes escapava o fato de que os mesmos significavam apenas um tópico do processo. O método em gestação, na verdade, abarcava todos os aspectos da produção teatral e estava centralizado na investigação da natureza do teatro. Os exercícios prendiam-se a um complexo de normas, envolvendo a disciplina do grupo, todo trabalho de pesquisa e muito estudo. Os exercícios em si tinham claras origens stanislavskianas, mas, como observou Alberto Guzik, "não são as maneiras pelas quais você faz os exercícios que mais importam; mas é que você faz tanto que chega a um determinado momento que começa a encontrar uma forma pessoal de fazer". E arremata: "A personagem ganha uma carnalidade, uma simplicidade que, acho eu, vem mais da exaustão do que da descoberta".

---

[3] Cf. depoimento de Alberto Guzik.

Mais um ponto de contato entre os processos de Antunes e de Grotovski. Dizia o encenador polonês:

> [...] o fato de que o trabalho cansa é absolutamente necessário, muitas vezes, tem-se de estar totalmente exausto para quebrar a resistência da mente e começar a representar com autenticidade[4].

Também para Antunes o volume de exercícios tinha a função de vencer a "resistência da mente", ou as defesas culturais.

Sônia Guedes, que ensaiava o papel de Zulmira[5], descreveu dois exercícios e por eles é possível perceber que o objetivo não era o de, stanislavskianamente, localizar o registro de uma determinada emoção, mas romper com as resistências. O primeiro era a improvisação de uma cena da peça. O texto solicitava que a atriz estivesse em combinação. Não era comum ver no palco atrizes em roupas íntimas, e Sônia era bastante puritana. Quando a cena foi levada ao palco, com Antunes e os demais alunos na platéia, Sônia resolveu entrar de saia e blusa sobre a combinação. Diz que não se lembra do que aconteceu, mas, quando deu por si, "estava de combinação e a vinte mil por hora", falando coisas que nunca pensou em falar na vida. E "acordou" com a voz de Antunes dizendo "Muito bem, ótimo". Ficou sabendo depois que ele saíra do lugar onde estava, no fundo da platéia, foi se aproximando e induzindo-a a soltar-se. "Tira a blusa", gritava ele, e ela tirava; "tira a saia", e ela tirava; ou "grita mais"... afirma Sônia que a experiência foi muito importante para ela enquanto atriz, mas também muito assustadora, tanto que apagou o processo da memória. Passou por um tratamento de choque, nítido ataque às resistências culturais.

O segundo exercício foi sobre um tema completamente alheio ao texto. A situação colocava duas irmãs em confronto: uma delas (Araci) estava grávida e queria fazer aborto, a outra (Sônia) defendia pontos de vista contra o aborto. A cena foi para o palco e, no seu desenvolvimento, Sônia diz que perdeu a cabeça, já que para ela, de formação religiosa muito densa, aborto era algo inimaginável. Partiu para cima da outra e começou a esbofeteá-la. Conclui Sônia que devia ser um livro aberto para Antunes, ele sempre lhe dava exercícios que tocavam em pontos delicados da sua personalidade.

---

[4] *Em Busca de um Teatro Pobre*, p. 197.

[5] Sônia Guedes ensaiou o papel de Zulmira mas não chegou a representá-lo publicamente. Quem o interpretou nas apresentações no Teatro Leopoldo Fróes foi Neusa Chantall, aluna do 3º ano.

Esses exemplos evidenciam a tática indutiva empregada por Antunes. Através de provocações obtinha a reação que fornecia material de trabalho. E o fazia indo ao âmago dos conflitos, moralmente desarmado, com a frieza de um cientista, para observar e detectar as causas da reação emocional. Por seu lado, o ator experimenta sensações desconexas, fica inseguro, às vezes sente-se violentado, mas consciente ou inconscientemente vai incorporando esses elementos extraídos das convulsões emocionais, vai compreendendo a personagem pelo avesso, não apenas no sentido psicanalítico, mas na sua natureza simbólica ficcional, artística, poética, filosófica.

Os exercícios nem sempre diziam respeito aos conteúdos emocionais. Às vezes se destinavam a dar uma coerência formal ao personagem. Um exemplo é fornecido por Antônio Petrin, então no primeiro ano da EAD, que fazia um papel mínimo – o Dr. Borborema – e não conseguia pronunciar corretamente uma frase ridícula: "Diga 33". Passou dias repetindo a frase até encontrar o tom[6]. E, ao tocar nisso, Petrin fornece outra informação relevante: cada um tinha que "descobrir" a árvore genealógica do seu personagem e levar toda a biografia do mesmo. Esse dado vai reaparecer na montagem de *Peer Gynt*. A insistência no "Diga 33" diz respeito à busca de coerência entre a maneira de dizer e a "ficha" da personagem. Por outro lado, o tom exigido é aquele que confere dramaticidade, ou teatralidade, não se prestando simplesmente a passar uma informação.

Os exercícios não se restringem, portanto, à pesquisa da emoção, no sentido da psicologia da personagem. Objetivam instrumentalizar o ator para desenvolver uma idéia cênica, não perdendo de vista o teatralismo. Ilustra bem esse aspecto a explanação de Alberto Guzik sobre sua batalha encarniçada para chegar à composição do dono da funerária, papel pequeno e sem destaque aparente. Tentou compor o tipo de várias maneiras e o diretor recusava todas. A coisa foi tomando tal vulto que o ator já não conseguia dormir, não tinha sossego nem para fazer seus exames na Faculdade de Direito: o dono da funerária se interpunha entre ele e as matérias. "Uma coisa ensandecedora", classifica. Até que um dia, num repente, bateu-lhe na cabeça que Antunes não queria uma personagem, mas uma instituição:

---

[6] Cf. depoimento de Antônio Petrin ao Autor.

> Era para ser a própria instituição da morte, do comércio da morte, do negócio com a morte. Então comecei a recolher material, e faltava apenas uma semana para a estréia. Foi um processo tão violento a criação dessa personagem, que aparecia em três ceninhas, no fundo do espetáculo, mas foi uma coisa tão visceral, ele transformou aquela personagem numa coisa tão importante dentro da concepção do espetáculo, que realmente entendi o que é compor uma personagem. Acredito que a base que tenho para a análise do trabalho do ator vem desse trabalho com Antunes.

Entende Guzik que, por realizar uma montagem baseada unicamente no ator, dispensando a cenografia, Antunes "precisava de personagens que fossem cenários, precisava de figuras que dessem ao espectador a indicação do local em que a ação se passava". O que é certo mas não tudo. Aliás, a colocação deve ser outra: dispensava-se o cenário justamente porque o trabalho do ator, nessa linguagem, tornava-o excessivo e redudante. O desafio que se coloca ao ator é o de encarnar o teatro, ser o dono da mágica, da ilusão. A descrição de Guzik do tipo que criou é uma evidência: "Fiz um cara imenso de gordo, vestido de preto ensebado, suando o tempo todo, untuoso, com gravata desarranjada, que estava sempre contando dinheiro...". E enriquece a demonstração dessa idéia com outros tipos da peça, como o Pimentel, interpretado por Celso Nunes, que "não era um bicheiro, era a instituição do jogo do bicho", ou a cartomante criada por Luzia Carmela, "deslumbrante por ser uma coisa asquerosa, cheia de filhos, uma coisa tão sebosa, tão subúrbio". Assim, através de elementos exteriores colocados por atores já preparados, conhecedores da humanidade desses tipos, é que se moldava o espetáculo.

As circunstâncias do trabalho na EAD, que não lhe ocupava tempo integral e se desenvolvia paralelamente a outras atividades, possibilitaram a Antunes certo distanciamento crítico em relação às premissas do método anunciado na *Vereda da Salvação*.

A montagem realizada no TBC evidenciava o ímpeto do encenador, sua obsessiva busca de meios, a necessidade de ir ao fundo da proposta, à radicalização absoluta. Qualquer hesitação ou tentativa de temperar as descobertas poderia neutralizar o resultado. Prova disso foi o cenário, único tempero adicionado na esperança de tornar o espetáculo mais agradável e botou tudo em risco.

Já a preparação de *A Falecida* é marcada por um rigoroso juízo crítico quanto aos meios, aliando os procedimentos descobertos às teorias da vanguarda que buscava suplantar. Neste caso, Stanislavski e Brecht.

Nos exercícios apareciam os institutos stanislavskianos sendo testados como instrumentos para a superação do realismo. Constituem base de apoio, não permitindo que a "viagem" coletiva se enverede pelo abstrato. Presos pelos cordões realistas, os atores mergulham nas imanências.

Os preceitos brechtianos eram, igualmente, utilizados por Antunes, mas no que têm de científico e não em seu fundo ideológico marxista. Interessava-lhe de Brecht a visão seletiva de cada elemento do drama, a reflexão crítica implantada no interior da obra e não aplicada decorativamente na anatomia do espetáculo. Assim estabelecia um jogo dialético entre razão e emoção, fermentos da linguagem procurada.

A Falecida estabilizou o processo desencadeado em *Vereda*, caracterizando-o como método. Ao refrear o impulso e racionalizar o processo, Antunes começou a selecionar os procedimentos úteis que viria a sistematizar. Ampliou em muito a participação do ator na criação, trabalhando elementos propostos por cada um, transformando-os e inserindo-os organicamente no espetáculo. "No final tinha coisas que eu sugeri, o Celso sugeriu, outro sugeriu", diz Guzik. "O interessante era ver como Antunes lia tudo aquilo, porque nunca algo ficava como tinha sido sugerido por alguém; havia sempre uma nova visão daquilo, desdobrada, reduzida, ampliada, e, de repente, você percebia que o espetáculo era um conjunto de idéias que se amarrava de maneira extremamente sólida".

Isso denuncia a forma peculiar de "criação aberta" inerente ao método em sistematização. O espetáculo não resulta de um projeto elaborado fora e construído no palco para demonstrar uma idéia ou servir a uma ideologia, mas de um permanente laboratório que investiga formas reveladoras, caminhando entre erros e acertos, onde todos os participantes são observadores e observados. O método estabelece as regras do jogo e fornece os instrumentos, mas não determina os resultados. Isso leva a outra conhecida característica de Antunes, que é a de continuar alterando a peça, ao nível conceitual, durante a temporada, de maneira que entre a primeira e a última apresentação o espetáculo apresente sensíveis transformações. Algumas pessoas brincam com Antunes dizendo que ele estréia sempre um mês antes. Mas isso faz parte: a estréia marca o início de uma nova etapa do processo, introduzindo o elemento que fecha o círculo dos componentes necessários à realização teatral: o espectador. A obra não se cristaliza nunca, está sempre fluindo, reagindo a novas informações. É aberta, viva, sensível e dinâmica.

Entre "as coisas" introduzidas em *A Falecida* por atores, constam os dois únicos elementos cênicos (excetuado o praticável) utilizados, e que seriam desdobrados em suas possibilidades estéticas nos espetáculos da fase madura: os jornais e as cadeiras.

Os jornais foram introduzidos por alguém (Alberto Guzik acredita que tenha sido por Celso Nunes), durante os ensaios, como elemento circunstancial de apoio em uma cena. Antunes apanhou a sugestão e a transformou em forte meio expressivo. Logo no início do espetáculo quase todo o elenco está sentado em cadeiras, de frente para a platéia, lendo jornais.

Quanto às cadeiras, afirma Sônia terem sido introduzidas por seu marido, Anibal Guedes, que estava no primeiro ano da EAD. Ele fazia um chofer de táxi e quando foi ensaiar no palco perguntou a Antunes: "Mas como? Sem nada?", respondeu o diretor: "Com o que você quiser". Então Guedes apanhou as cadeiras e fez o táxi.

O relativo distanciamento de Antunes com o trabalho, o fato de estar, ao mesmo tempo, montando profissionalmente a peça que triunfaria como o grande espetáculo do ano, *A Megera Domada*, ajudou muito a racionalização do método. Os conceitos, que antes surgiam em meio a convulsões, foram aplicados e avaliados criteriosamente. As possibilidades de participação do elenco, no plano conceitual do espetáculo, foram igualmente exploradas ao máximo. A agilização de todos esses fatores pôs em evidência a riqueza do método que recolocava a função tanto do diretor quanto do ator na esfera de criadores, poetas, verdadeiros artistas e não simples artesãos. A essência do teatro, definitivamente, não estava no aparato descritivo e agenciador da ilusão cênica, mas na criação de novas formas a partir das matérias-primas: emoção e inteligência, corpo e voz.

"Foi para todos nós a descoberta de um universo que assustou porque parecia tão simples e tão corriqueiro e, de repente, quando a gente começou a mexer naquilo, não parava mais de sair material. A riqueza era tão grande que, num determinado momento, a gente teve que parar para ensaiar, caso contrário a discussão não acabava mais." O depoimento de Alberto Guzik noticia a emergência do método de Antunes Filho e, na mesma medida, o espanto que causavam seus efeitos.

No sentido de equipe, nesse tempo dominado pela mentalidade das "companhias", a montagem foi uma espécie de antecipação das "criações coletivas" que seriam tentadas na década seguinte. A função principal do monitor, segundo Guzik, era ficar "batendo cenas" com atores. Mas "bater cenas", no caso, não se restringe à memorização: é uma forma de forçar descobertas.

"O que me pareceu muito interessante no Antunes", diz Guzik, "foi a maneira como ele manobrou para que a gente se apaixonasse pelo projeto. Em segundo lugar, o que me fascinou foi a divisão de trabalho que impôs. Trabalhava quem queria. Então, se você queria fazer alguma coisa, tinha espaço. A gente começou a trabalhar e a desenvolver várias abordagens possíveis para a peça".

Assim, a participação implicava criação. Estando todos envolvidos no trabalho da criação, cabia a cada um contribuir com o máximo de si. A figura do monitor adquire contornos mais definidos dentro do processo e atesta a descentralização do trabalho criativo. O diretor passa a ser o guia a conduzir os demais a um objetivo único: o espetáculo.

No caso de *A Falecida*, um espetáculo que revelava um universo assustador por trás de aparências simples e corriqueiras, conforme se depreende das afirmações de Alberto Guzik. Diz ele que Antunes conseguiu, sem fazer uma coisa "acariocada", tornar o espetáculo "tão subúrbio do Rio de Janeiro, tão uma realidade interiorana brasileira, que dá vergonha em quem assiste".

Apesar de todo o entusiasmo dos alunos da EAD com o trabalho, o corpo docente da Escola não o aprovou. Lembra Guzik que "teve um problema grande entre a banca examinadora e o espetáculo".

Também me lembro desse período por ter vários amigos que, sendo alunos da EAD, estavam envolvidos com o espetáculo. Achei-o admirável, assisti a todas as representações no Teatro Leopoldo Fróes (do dia 10 ao dia 13 de dezembro de 1965, no total de 4 apresentações), e não compreendia os boatos de que Alfredo Mesquita sentia-se insultado pelo espetáculo. Talvez "insultado" seja fruto de exageros inerentes aos boatos, que vão engordando, recebendo acréscimos e cores sombrias, mas o que deu origem aos boatos, de qualquer forma, foi o desagrado que causou o espetáculo no corpo docente e no diretor da Escola.

Isso é compreensível se levarmos em conta que Antunes, com seu processo de trabalho, combatia os fundamentos da ideologia de espetáculo que conformava a Escola de Arte Dramática. Outras razões, contudo, poderiam existir.

Apesar de a última representação, levada dia 13, segunda-feira, ter sido destinada à classe teatral e à crítica, tanto quanto pude apurar, na imprensa não apareceu nenhum comentário. Parece óbvio que, sendo espetáculo de escola, simples exame público dos alunos, o espetáculo não merecesse polêmicas. Não foi difícil enterrá-lo no anonimato, embora fosse, seguramente, o mais importante acontecimento teatral de 1965 em São Paulo, pelo que tinha de avançado em termos de concepção, de projeto criativo e de execução.

4. Shakespearianas Ascensão e Queda

Enquanto realizava o trabalho experimental na Escola de Arte Dramática, Antunes Filho dirigiu dois outros espetáculos profissionais. O primeiro, *A Grande Chantagem*, de Clifford Odets, não passou de um contrato competentemente honrado. O segundo, *A Megera Domada*, de Shakespeare, mereceu consagração unânime da crítica e irrestrito aplauso do público.

Sobre a encenação do texto de Clifford Odets, que à época já se mostrava ultrapasssado e desinteressante, uma crítica de Alberto D'Aversa resume a qualidade artística ao dizer que embora se perceba uma "segurança quase cinematográfica do ofício e uma preocupação sobre os atores, uma seriedade profissional; também se percebe um cansaço de inspiração e um desinteresse em renovar um esquema no qual, evidentemente, Antunes não acreditava"[1]. Comentário que encerra todas as considerações pertinentes ao espetáculo em si.

É fácil entender o "cansaço de inspiração" revelado em uma montagem com intenções mercantilistas, vendida na embalagem da contestação política, feita nos padrões realistas da época, tentando travestir o drama do ator hollywoodiano dos anos 30 em libelo contra o sistema capitalista. Contrapunha-se ao vigor revolucionário de *Vereda da Salvação* sem que nada a justificasse, a não ser o esforço pela sobrevivência econômica. Era esse justamente o ponto nevrálgico: não estando vinculado a nenhum grupo, Antunes via-se na dependência dos convites de produtores e, por suposto, das conveniências estéticas do mercado. Uma situação incompatível à febre criativa de que estava tomado. E, como jamais foi de cruzar os braços esperando que as coisas caíssem do céu, começou a articular a criação de uma nova companhia. Juntou-se a Ademar Guerra, Irina Greco e Armando Bogus, que com ele trabalharam no Pequeno Teatro de Comédia, e assim nasceu o Teatro da Esquina, cuja ambição artística revelou-se logo de saída: deu início ao repertório montando *A Megera Domada*, de William Shakespeare.

---

[1] Alberto D'Aversa, "A Grande e Melancólica Chantagem", *Diário de S. Paulo*, 26 jun. 1965.

De certa maneira essa montagem fora intuída, três anos antes, por Décio de Almeida Prado, que escreveu no final de sua crítica a *Yerma*:

> E ao enfrentar com tanto destemor, a peito descoberto, as ousadias do lirismo lorquiano (Lorca é original não por intenção mas por fatalidade de temperamento, por não se parecer com ninguém), ergue perante nós uma possibilidade ainda mais perturbadora: a de podermos encenar, em dia não remoto, uma comédia de Shakespeare[2].

É interessante e bem a propósito o aparecimento de Shakespeare na carreira de Antunes exatamente neste ponto. Sem dúvida não lhe seria possível desenvolver apenas aquela linguagem despojada, experimental, ainda não aceita pelo público nem assimilada nos meios teatrais. É certo que nesse mesmo ano Augusto Boal inaugurou a linha *Arena Conta...* com a montagem de *Zumbi*, também numa linguagem despojada e experimental, obtendo expressivo êxito. Mas, neste caso, o despojamento realçava estereótipos de discursos políticos de grande aceitação naquele momento, e por ter a peça uma estrutura próxima à do musical (no que era servida pela música de Edu Lobo) empolgava o público estudantil já contagiado pelos festivais universitários, onde a música de protesto florescia. Todo ao contrário era o sentido do despojamento cênico de Antunes, a serviço de uma investigação dramática extremamente interiorizada. Seu espetáculo exigia da platéia um tipo de concentração e sensibilidade aberta que o espírito daquela época não facultava. As questões políticas se sobrepunham a tudo e pretendia-se ver no palco posições contrárias ao regime militar ou, no que respeitava à platéia conservadora, um gesto de "arte e cultura", entendidas ambas as expressões no pior sentido museológico.

---

2. *Teatro em Progresso*, p. 240.

Flávio Rangel, em uma crítica que escreveu sobre o espetáculo, cita "um velho ditado do teatro inglês": *Na dúvida, recorra a Shakespeare*, acrescentando que no Brasil Antunes Filho tornou-o real[3]. E há muito de verdade nisso. A colocação de Shakespeare nessa altura foi estratégica. Evitava os dramas importados, sobretudo da Broadway, cuja concreção cênica dificilmente fugia à linguagem realista, ou pouca chance dava à experimentação sem prejudicar a bilheteria. A experiência empresarial de Antunes e seus sócios obrigava-os a considerar muito bem a questão do retorno do capital. Imprescindível que o espetáculo fosse rico, imaginativo, sem bulir com as fibras ideológicas do coração artístico nem com os humores espantadiços da platéia burguesa. Ora, uma comédia de Shakespeare, além de estar acima de qualquer suspeita ideológica, de satisfazer as ambições culturalescas, representava o desafio que Antunes tomou para si desde o momento em que Décio de Almeida Prado colocou a expectativa de vir a ser montada no Brasil, com o máximo empenho artístico, uma comédia shakespeariana. Era ele, Antunes, o artista indicado: estava no momento de provar. Mais uma razão para que, na dúvida, recorresse a Shakespeare.

A montagem, por outro lado, dava-lhe a possibilidade de retomar a linha anunciada em *Yerma* e logo interrompida pela radicalização de *Vereda*. De certa maneira, o sentido complementar de *A Falecida* em relação à *Vereda* também se verifica em *A Megera Domada* em face de *Yerma*. Estas descrevem a evolução de Antunes dentro do teatro convencional, apesar de suas concepções avançadas no confronto com a produção da época. Aquelas são o total rompimento das convenções vigentes. Teoricamente, o exercício de ambas as linhas levaria a uma síntese no futuro.

Sob esse ponto de vista, a escolha de *A Megera Domada* toma novas conotações, escapa ao critério de "oportunidade" acima referido, e se insere com absoluta coerência no *projeto de teatro* de Antunes Filho.

É muito arriscado, contudo, falar em "projeto" neste caso, pois ele aparece apenas na leitura retrospectiva da obra antuneana. As montagens se sucediam dentro de uma idéia evolucionista, descrevendo as apalpadelas do artista para encontrar a mais lúcida e pessoal linguagem, mas eram determinadas pelo momento, ou pela intuição, não obedeciam a um planejamento demoradamente elaborado. O que impulsionava a criação era o ideal do espetáculo em si, que deveria ser lúdico, encher os olhos, o coração

---

3. Flávio Rangel, "A Megera Domada", *Reunião*, 27 out. 1965.

e a alma do espectador, mas baseado em sérias premissas artísticas, com a determinação de avançar esteticamente.

No ponto de vista de Ademar Guerra, *A Megera Domada* teria a compreensão de Maria Bonomi da Itália e sua indução a que Antunes revisse criticamente o que ele conhecera na Itália. Apóia o seu ponto de vista o formidável estímulo que os cenários e os figurinos de Bonomi conferiam à encenação. Por seu lado, Maria Bonomi afirma que "com *A Megera Domada* entramos na Inglaterra, tendo Shakespeare numa ponta e os Beatles na outra [...] e o lado espetacular das duas coisas conduziu a uma fusão, falando muito da realidade de hoje".

Ambas as informações, longe de levarem a campos opostos, implicam confluência dos dados que determinaram a leitura da comédia. Antes de tudo há de se considerar a parceria Antunes/Bonomi, que em nenhuma outra montagem alcançou tal rendimento estético e brilho. Raramente se vêem em teatro cenários e figurinos tão integrados à gênese da linguagem, parecendo mesmo determiná-la.

Há sentido na afirmação de Ademar Guerra quanto a existir no espetáculo "uma compreensão da Itália". O gestual – alternando elementos da *commedia dell'arte* ao *clowning* – enfatiza o modo italiano mais do que o britânico, estabelecendo não apenas coerências com o local da ação e a nacionalidade das personagens, mas uma visão latina da obra de Shakespeare. Por outro lado, a cultura inglesa é igualmente passada em revista, tendo "Shakespeare numa ponta e os Beatles na outra", o que explica a inclusão do objeto emblemático da Arte Pop, a Coca-Cola, além de outras liberdades, como um jogo de *rugby* com frango assado ou o coro de criados cantando músicas dos Beatles. Tudo isso, a bem da verdade, eram somente pontas do *iceberg*, pequenos sinais da análise profunda do texto. Uma análise que amarra todas as atitudes cênicas à leitura histórica, cujas bases o próprio Antunes esclarece:

> Catarina, a megera domada, pertence a um início de um processo de emancipação social da mulher. Ela não é apenas a mulher passiva, mas adianta-se à sua época, anunciando as heroínas que passam a povoar o palco do século XIX. Quanto a Petruquio, pretende não apenas domesticar Catarina, mas tirar-lhe o caráter agressivo e irritável, para que ela adquira uma ação mais lúcida. Ele sente inconscientemente que a época é diferente, não mais determinada pelos laços de família, mas por uma precisa noção de dinheiro. O homem depende de si mesmo e pela força do dinheiro pode conquistar uma situação, alheia aos princípios religiosos e à hierarquia aristocrática. Petruquio representa o indivíduo que se afirma, na nova época renascentista, pela capacidade de criar o seu meio social, através do mercantilismo, do antifeudalismo. É verdade que esses fatores são subjacentes às personagens, sem que elas tomem consciência do processo[4].

Uma leitura na qual tanto Petruquio, indicando as tendências do homem renascentista a "criar o seu meio social", quanto Catarina, discutindo o papel da mulher nesse novo meio, não são vistos cristalizados no tempo, mas numa ação dinâmica dentro da história. Sintetizam os avanços e recuos do homem moderno, começando pelo mercantilismo, passando pela fase da economia capitalista, quando se constitui o pensamento burguês, e chegando à economia planificada, contemporânea, quando a própria ideologia burguesa é colocada em questão. Todo esse andamento histórico compõe a base da leitura.

A mesma recorrência se dá na tradução da obra através das imagens. A começar pela arquitetura cênica, concebida por Maria Bonomi sob inspiração do palco elizabetano, mas sem qualquer intenção didática, correspondendo tanto no aspecto da funcionalidade quanto no ponto de vista estético à leitura proposta. Recursos da *commedia dell'arte* aparecem por sugestão do próprio texto, mas não recebem tratamento culturalesco, tipo "mostrar como é que era", didaticamente. Pelo contrário, aparecem no interior da linguagem, atuantes e vivos. O realismo do século XIX, o naturalismo, o cinema cômico de Sermet, dos Kleytone Cops, tudo é revisitado, digerido, fundido a elementos da cultura contemporânea e devolvido numa linguagem vibrante e única.

Observou Décio de Almeida Prado que

> [...] as lições de um Gordon Craigo, as experiências de um Meyerhold, filtradas até nós indiretamente, a revalorização na Itália da *commedia dell'arte* e da mímica na França, através de um Barrault e de um Marceau, para não chegarmos a Decroux, mestre de ambos, toda essa série de influências que andam pelo ar permite-nos admitir sem relutância que teatro não é só texto literário, não é só poesia, mas uma representação total, em que o gesto, tomado em seu sentido mais amplo, não é menos nobre ou eloqüente do que a palavra. Assim, pelo menos, compreendeu Antunes Filho o espetáculo estreado no Teatro Aliança Francesa[5].

Talvez aqui esteja, em resumo, a mais importante contribuição de Antunes ao nosso teatro nessa época: demonstrou que o espetáculo tem sua própria linguagem, criada por meios teatrais e não literários. O tema andava na cabeça de um e de outro, não era contestado diretamente, mas prevalecia, em termos quase de dogma, a idéia de que o teatro é a representação de um texto, está a serviço de um gênero literário e compete-lhe desincumbir-se da tarefa num posicionamento de intermediário entre o dramaturgo e o espectador. Antunes discordava disso e mostrava a discordância em cena. Ser fiel ao autor, sim, mas não em um relacionamento servil.

---

[4] "Espírito Moderno na Montagem de *Megera Domada*", *O Estado de S. Paulo*, 22 set. 1965.

[5] Décio de Almeida Prado, "A Megera Domada", *O Estado de S. Paulo*, 30 set. 1965.

Esse aspecto, ao mesmo tempo em que o remete ao núcleo das questões que fundamentam o teatro contemporâneo, o distingue. Seu parentesco mais próximo seria com Peter Brook, mas em franca oposição a Grotovski e ao Living Theater. Para estes, o texto não passava de um argumento, quando muito de um roteiro, ficando a palavra na categoria de elemento estético autônomo, compondo com o gesto e o movimento dentro de uma idéia, mas não para explicar a idéia. Eram os sons e não os vocábulos que interessavam. Essa tese, já bastante adulterada, seria bandeira de alguns grupos paulistas que a encaravam como uma espécie de guerra santa ao texto. O sintoma mais agudo e generalizado estava no extremado amor aos "cacos", ou seja, a interferência do ator acrescentando palavras ou frases ao original, dando um verniz de rebeldia contemporânea a um antigo vício do teatro brasileiro de desrespeito ao texto por questão somente de incultura. Mais tarde apareceriam manifestações radicais em espetáculos que se valiam das imagens, relegando os diálogos a planos secundários e, às vezes, abolindo-os.

Na obra de Antunes o não-servilismo ao autor está longe de implicar desprezo à peça literária. Muito pelo contrário: o texto é sempre devassado, investigado, minuciosamente estudado, compreendido por todos e recriado no palco, segundo a leitura desses novos criadores das questões colocadas pelo dramaturgo. De maneira que a poesia oral também é trabalhada: é importante que o espectador entenda o que o ator está dizendo e que as palavras sirvam-lhe de veículo para *entrar* na obra.

Parece óbvio que esse "amor ao texto" não se reduz a uma continência cultural, a um respeito religioso à obra escrita; simplesmente indica que para Antunes a grande viagem teatral sempre foi para dentro da poesia[6]. Vê na obra do dramaturgo um continente cheio de surpresas, sugerindo novas indagações metafísicas. Ele viaja através das palavras, das imagens e das referências (ou da memória) contidas na obra. O espetáculo não é o resultado, mas a própria viagem. As surpresas, as revelações e os questionamentos devem ser diários, devem ser a um só tempo alimentos e objetivos do gesto, do movimento, da expressão, já que o teatro é um ritual diário. Isso conduz, imediatamente, à relação ator/espectador, cavalo de batalha da vanguarda teatral desse período. O espectador devia participar da ação e não ser um fruidor passivo. Daí a obsessão dos encenadores revolucionários dos anos 60 por destruir a forma arquitetônica do teatro convencional, mudando as características do espaço para colocar a platéia em nova relação com o espetáculo. Essa preocupação nunca foi a de Antunes: sempre trabalhou em palco italiano. O desafio é a própria linguagem cênica, e ela se altera sempre ao contato com a platéia, mesmo em espaços convencionais. O público fecha o círculo da criação teatral (motivo pelo qual, como foi notado antes, Antunes continua mexendo no espetáculo durante a temporada).

Assim é que o entendimento de *A Megera Domada* abarcava todo o conhecimento do teatro moderno, das suas raízes estéticas e das fontes históricas do seu desenvolvimento. No centro desse teatro está o homem moderno, e é a ele que a encenação de Antunes se remete. As diferentes técnicas aplicadas, as muitas teorias consultadas, evidenciam um trabalho de decomposição precedendo a composição. Não se trata de ecletismo, uma vez que recursos heterogêneos apenas oferecem subsídios, o que se vê no palco não é uma colcha de retalhos, compilação de estilos, mas uma linguagem autônoma, fluente, claramente constituída.

O aplauso da crítica à encenação de *A Megera Domada* foi unânime. Crítico bissexto, o diretor Flávio Rangel não regateou elogios ao colega Antunes Filho:

> A peça apresentada no Teatro Aliança Francesa de São Paulo é um *show* de direção. Nas mãos do encenador, o texto se transforma numa festa, numa contagiante alegria, em que se dosam habilmente comédia, farsa, *clowning*[7].

Uma pitada de ufanismo se registra na crítica de Paulo Mendonça:

---

[6] Incluindo a voz no seu método para o ator, Antunes desenvolveu, nos últimos tempos, novos conceitos de emissão vocal, correspondentes, às técnicas desenvolvidas para o corpo. Aprofundando as pesquisas na área, criou *Nova Velha Estória*, baseada no conto do "Chapeuzinho Vermelho" (o presente estudo estava concluído quando teve início a montagem). Nessa experiência os atores "fazem sons", articulam um idioma desconhecido. Embora não exista o texto dialogado, no sentido convencional, a "palavra", mesmo sem as conotações semânticas, está presente.

[7] "A Megera Domada", *Reunião*, 27 out. 1965.

> Já tive oportunidade de ver outras versões desta peça, por elencos excelentes, na França e na Inglaterra. Posso assegurar que a realização do Teatro de Esquina supera largamente ambas. Seria um êxito marcante em qualquer centro teatral do mundo – Paris, Nova York, Londres ou Stratford-on-Avon[8].

João Apolinário lembra que Charles Chaplin dizia não gostar de ver encenações de Shakespeare por ter um sentimento contemporâneo e tais encenações exigirem um tipo especial de *panache* que não lhe agradava, para chegar ao ponto:

> Tratando-se de um gênio da farsa, parece contraditório que Chaplin afirme isso das peças de Shakespeare. Mas não há essa contradição se tivermos a coragem de verificar que Shakespeare tem sido representado com "um tipo especial de *panache*" que resulta em "discurso escolar" e que raramente os seus textos foram interpretados por um "sentimento eminentemente contemporâneo". Ora, é o que acontece nesta montagem de *A Megera Domada*, servida por uma direção que soube transplantar toda a gama de virtualidades burlescas que existem, em plenitude, nesta comédia, abolindo-lhe o *panache* e a discursividade escolar a que se refere Chaplin, para sedimentá-la daquele "sentimento contemporâneo" que faz do texto um espetáculo "eminentemente" popular. E é assim que vemos *A Megera Domada* como uma encenação extraordinária, brilhantíssima, notável mesmo, podendo afirmar-se que Antunes Filho oferece ao público do Brasil um Shakespeare do mais alto nível, obtendo a comunicação integral, que é a virtude primeira a atingir em uma obra clássica[9].

Também o encenador e crítico Alberto D'Aversa aplaude, mas não deixa de exprimir algumas reservas quanto às liberdades tomadas:

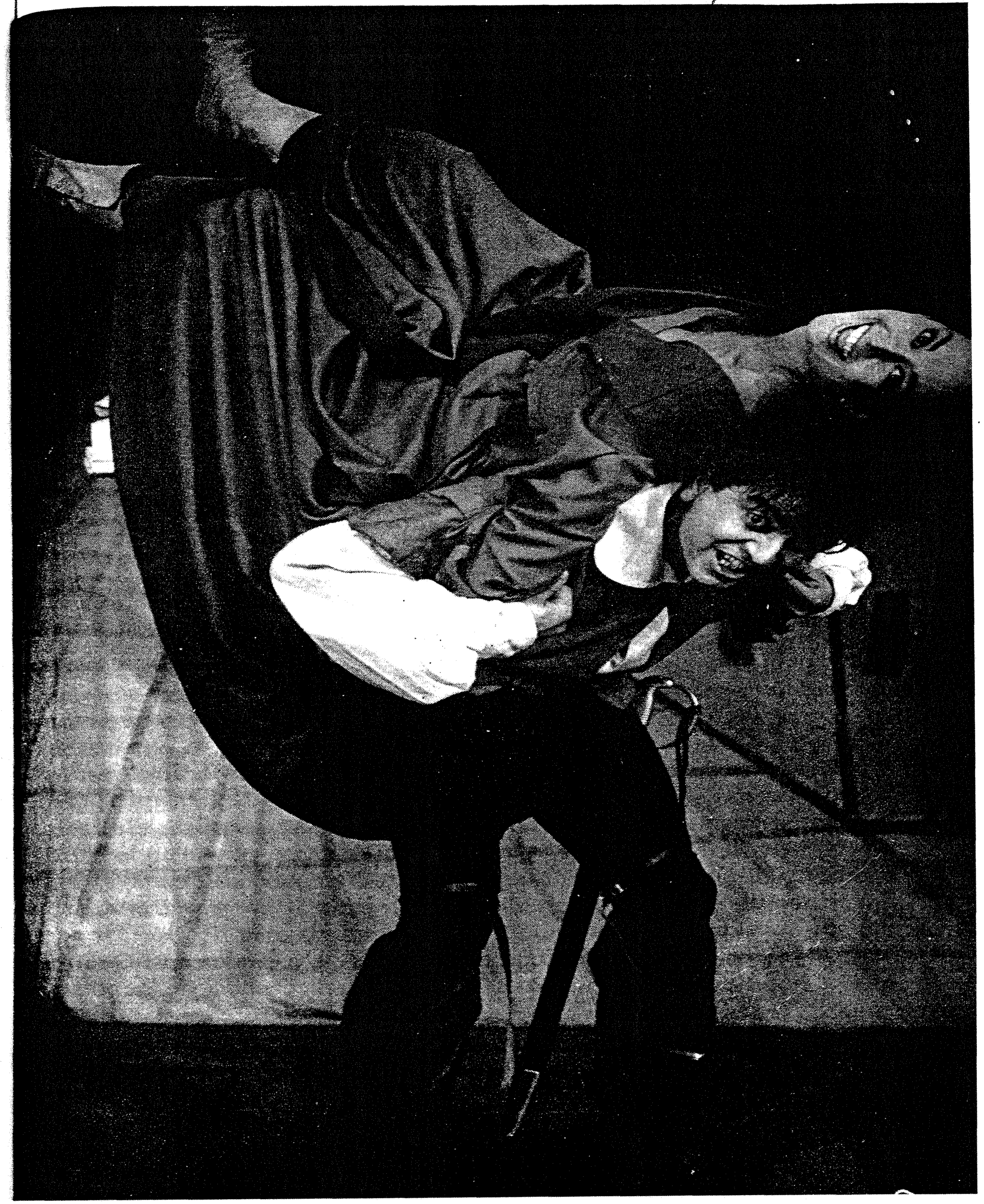
> O espetáculo, onde tudo vale e tudo serve para as finalidades previstas, começa esplendidamente e mantém sua tensão durante todo o primeiro tempo, sem nunca cair de ritmo ou de invenções: verdadeiramente exemplar pelas marcações, pela dinâmica externa valorizando e iluminando a dinâmica interna do texto, pela eficácia dos valores teatrais sempre provocados por precisas sugestões do texto. Poucas vezes vimos nos teatros paulistas uma comunicação tão exuberante e festiva entre o palco e a platéia, uma participação tão contagiante[10].

Depois são colocadas as restrições pelo "excesso de *gags* e marcações que não tinham justificação no texto que se desenvolvem autônomas, resultando num transbordar dos limites fixados por uma necessária medida de gosto". Ou seja: cobra a submissão aos preceitos clássicos em nome do gosto (do bom gosto, é claro).

---

[8] Paulo Mendonça, "A Megera Domada", *Folha de S. Paulo*, 26 set. 1965.
[9] João Apolinário, "A Megera Domada", *Última Hora* (SP), 29 set. 1965.
[10] Alberto D'Aversa, "*A Megera* de Antunes", *Diário de S. Paulo*, 26 set. 1965.

A Megera Domada, 1965. Eva Wilma e Armando Bogus. (Foto: Arquivo Antunes Filho)



O crítico/encenador é específico quanto a três momentos que lhe mereciam censuras: a imitação dos Beatles, o jogo de *rugby* e a introdução da Coca-Cola. Escapou-lhe, por certo, que tais lances recorriam à visão iconoclasta da Arte Pop inglesa, fechando os ciclos artísticos a que a encenação se referia. Conclui que as restrições "não comprometem o magnífico espetáculo que tem o grande mérito de nos apresentar um autor no esplendor de sua perene atualidade", o que torna ainda mais contraditórias as restrições.

É impossível não ligar essa encenação de *A Megera Domada* à esperança de Décio de Almeida Prado de ver encenada entre nós uma comédia de Shakespeare. Sonho que virou realidade. Na primeira e breve crítica ele comenta:

> Antunes Filho é o mais ousado dos nossos diretores: atua sempre sem rede de segurança. Acerta ou erra com a mesma franqueza, revelando em ambas as hipóteses o talento, a honestidade e a competência profissional com que se arrisca nesse perigoso e apaixonado jogo que é o teatro. Em *A Megera Domada*, jogou novamente – e acertou em cheio[11].

Na semana seguinte publicou extensa crítica, analisando o texto e o espetáculo. Em um parágrafo fornece mais alguns traços da personalidade artística do encenador:

> Antunes Filho não costuma fazer concessões: impõe a sua perspectiva crítica sobre a peça, discutível às vezes mas sempre bem definida e coerente, sem se importar muito se os intérpretes estão ou não em condições de executá-la corretamente. Não queremos dizer com isso que não seja um bom diretor de atores, antes pelo contrário, mas, unicamente, que não costuma abaixar as suas exigências nem escamotear as dificuldades[12].

Para Antunes Filho o 'apaixonante jogo que é o teatro" estava ficando mais perigoso do que normalmente o é. Sem que percebesse, estava se isolando no meio teatral. As polêmicas em torno de *Vereda da Salvação*, a certeza de estar desenvolvendo métodos originais, que a montagem de *A Falecida* confirmava, os encômios da crítica e o aplauso do público a *A Megera Domada*, davam-lhe sentimento de poder e certa embriaguez de glória, que só faziam por fortalecer as barreiras entre ele e os demais. Continuava popular nos meios artísticos, sempre cercado de gente e metido em grandes discussões madrugadas adentro no *Gigetto*. Com o ego na estratosfera, não tinha meias medidas: lançava suas opiniões como verdades divinas, alimentando a animosidade de muitos em relação a ele com a petulância do discurso de quem é o dono da bola. Em recente entrevista fez essa autocrítica reportando-se, certamente, a esse período: "Antigamente falavam que eu era mau-caráter. Até podia ser mau-caráter sim porque pensava na auto-afirmação... Então a gente faz coisas idiotas, que hoje em dia me arrependo. Não que tenha feito coisas sórdidas, não é isso. Mas era muito egocêntrico, egoísta"[13].

Um egocentrismo exacerbado, a bem da verdade, que provocava os antagonistas (antagonista era, sobretudo, aquele que tivesse concepção diferente do teatro) e cavava um fosso entre ele e a comunidade teatral. Mas, independentemente desse aspecto pessoal, de temperamento, havia um absoluto confronto entre o teatro que fazia e o teatro entendido por todos como necessário. A essência do problema eram seus métodos de trabalho que subvertiam a ideologia do espetáculo nos fundamentos da mesma; porém a discussão evitava sempre entrar nesse mérito e centrava-se na questão político-ideológica do momento: o teatro deve ser, necessariamente, participante.

Revendo as produções teatrais de 1965, salta aos olhos a discrepância do trabalho de Antunes Filho em face do ambiente geral. O "Realismo de convenção" imperava, sendo quebrado tão-somente pelo esquematismo dos espetáculos engajados, sendo estes os mais prestigiados. E em vista desse repertório e da mal disfarçada histeria que pontuava a relação palco e platéia, investigações como as de Antunes terminavam parecendo voluntariosas e insolentes.

A invasão da cena pelos espetáculos políticos teve início em dezembro de 1964, com a montagem do show *Opinião*, dirigido por Augusto Boal, revelando uma jovem cantora que passaria a ser uma espécie de emblema da contestação política: Maria Bethânia[14]. Embora produzido sob chancela do núcleo carioca do Teatro de Arena, era trabalho de egressos do CPC da UNE, que após a excomunhão da entidade pela ditadura buscavam formas de continuar o trabalho de politização através do teatro dentro do sistema comercial. O título do show foi adotado como nome do grupo que, logo, desvinculou-se inteiramente do Arena. Ainda em 1965 o Opinião encenou, sob direção de Flávio Rangel, o texto que ele escreveu em parceria com Millôr Fernandes, *Liberdade Liberdade*. Por sua vez, Boal passou a desenvolver musicais contestatórios, nos moldes do Opinião (que, por sua vez, aproveitava a experiência dos shows musicais dos CPCs), e deu início às séries *Arena Conta* e *Arena Canta*. Nesse ano contou *Zumbi* e cantou *Bahia*: dois estrondosos sucessos, especialmente junto ao público jovem.

---

[11] Décio de Almeida Prado, "Shakespeare: Encenação de Comédia", *O Estado de S. Paulo*, 24 set. 1965.

[12] Décio de Almeida Prado, "A Megera Domada", *O Estado de S. Paulo*, 30 set. 1965.

[13] *artes:*, nº 60, 1985.

[14] Maria Bethânia, então com dezessete anos, substituiu Nara Leão no show *Opinião*. A voz agreste e a grande força emotiva tornaram-na uma das mais aplaudidas figuras da MPB. A ela foram dedicadas crônicas, cenas de filmes do Cinema Novo e até um livro de poemas (recolhido pela polícia). Foi o principal nome de *Arena Canta Bahia*, secundada por seu irmão, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Macalé e Gal Costa (então conhecida por Maria da Graça).

Fora a atividade desses grupos, que sempre foram "políticos", de esquerda, muitos outros espetáculos apresentaram idênticas preocupações. O TUCA (Teatro da Universidade Católica, de São Paulo) causou sensação com a montagem de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto, música de Chico Buarque de Holanda e direção de Sylnei Siqueira – a montagem veio a ser consagrada com o maior prêmio no Festival de Nacy, França. E na esteira da contestação política, outro espetáculo marcante foi a *Electra* de Sófocles, dirigida por Antônio Abujamra e com a superior interpretação de Glauce Rocha. Por seu lado, o Teatro Oficina, que levou *Os Pequenos Burgueses* ao Rio de Janeiro, preparava a montagem de outra peça de Máximo Górki, *Os Inimigos*, sob direção de Zé Celso, estreando do TBC em início de 1966.

"O que nos Une Também nos Separa" pode ser o título de uma hipotética novela sobre o teatro de contestação política que arrebentou na praça em 1965. De fato não era mais aquele engajamento propiciado pelo clima pré-revolucionário anterior a 64, de orientação marxista e centrado na luta de classes. Evidenciava-se agora uma tomada de posição do teatro contra o regime militar. Os desmandos da censura, a intimidação direta a atores, a hostilidade declarada da repressão aos homens de teatro, só faziam por aglutinar a classe nessa guerra sem quartel que se prolongou até fins de 1968, quando o AI-5 a definiu. A luta por seus legítimos direitos à expressão unia a classe. Mas a aglutinação de todos sob a mesma bandeira não eliminava as diferenças ideológicas, ou de interesses, que corriam nos meios teatrais. As contradições incidiam na proposição de cada grupo e, às vezes, de cada indivíduo. Nesse primeiro momento prevalecia a união, mas já se anunciavam as divisões.

A mais evidente rachadura deu-se entre o Opinião e o Arena. Ao dirigir o show *Opinião*, Augusto Boal declarava estar abrindo a Seção Rio do Teatro de Arena, independente da matriz paulista mas entrosada com ela. O projeto não vingou e as razões se encontram até nos artigos publicados em programas de ambos os grupos. Assim é que no programa de *Liberdade Liberdade* o Opinião lançava um verdadeiro manifesto por uma arte atenta aos "estágios do espírito social objetivo, suas necessidades e possibilidades" cuja percepção "é dada pelo particular movimento histórico nacional que o artista vive". Essa arte se caracterizaria como ato político "à procura do circunstancial", e reforça:

> Serão sempre as circunstâncias, os problemas concretos que dão ao espírito social objetivo, os motivadores do ato de cultura. Serão sempre os limites mais rigorosos da necessidade de comunicação social que impulsionarão essa arte./ Uma arte feita nos limites da consciência social, portanto, engajada[15].

Ressalvava, contudo, tratar-se da posição do Grupo e não a única válida. "Temos consciência", declara, "de que em muitos aspectos estamos bem aquém do que já foi conquistado pelo teatro brasileiro".

A consciência de não ser o engajamento a única alternativa digna do fazer teatral é coisa que não se encontra nos pronunciamentos do Arena. No programa do *Arena Conta Zumbi* lê-se:

> O teatro procura sempre apresentar imagens da vida social. Imagens perfeitamente corretas, segundo cada perspectiva de análise. No entanto, imagens estáticas. O teatro tradicional tenta paralisar, fixar no tempo e no espaço, realidades cambiantes. Pouco se tem tentado traduzir em arte o câmbio, a transformação. [...] Por isso, as novas realidades, os novos processos de análise, continuam utilizando as formas gastas, próprias para outros processos e outras realidades. O teatro é conceituável: esta a sua maior limitação. Quando afirmamos o que é o teatro, negamos suas outras potências. Nesta etapa do seu desenvolvimento o Arena desconhece o que é teatro. Queremos apenas contar uma história, segundo a nossa perspectiva[16].

No programa do *Arena Canta Bahia* Augusto Boal é mais claro quanto à forma eleita para traduzir cenicamente "o câmbio, a transformação". Num todo impressionista, as "idéias fundamentais a serem transmitidas" emergem "na visão panorâmica". O maniqueísmo é a forma perfeitamente válida de expressão estética: "Quem é bom, é bom inteiro, e quem é mau Deus me perdoe!". Confessa que não aprenderam a temer os primarismos e as simplificações, só se preocupando "em aprender a utilizá-los de forma cada vez mais eficaz e bela", pedindo perdão pelo uso da palavra "bela"[17].

---

[15] Artigo não-assinado, "A Liberdade de *Liberdade Liberdade*", programa de mão, 1965.

[16] Augusto Boal e G. Guarnieri, "Vivemos um Tempo de Guerra", programa de mão, *Arena Conta Zumbi*, 1965.

Ao contrário de Boal e Guarnieri, líderes do Arena, os integrantes do Opinião recusavam-se a se fechar em juízos definitivos sobre as coisas e, especialmente, sobre as coisas da estética. É significativo, por exemplo, que em 1965 Ferreira Gullar tenha publicado o ensaio "Problemas Estéticos na Sociedade de Massa", procurando localizar as questões da estética da massa em face do "problema do distanciamento entre as chamadas artes de vanguarda e o grande público". Questiona não a arte em si, mas a função da arte na sociedade como um todo, com filtros de Walter Benjamin e McLuhan, e usando como modelos para a análise os movimentos fundamentais da arte moderna. Prevalece em seu discurso a idéia de "arte utilitária", conforme os conceitos antigos dos críticos marxistas, levantando a bandeira de uma otimista participação da massa. Contudo, abriga no seu interior não a radicalização maniqueísta e sim um pleiteamento dialético. Fechava o objetivo (ideal) do produto, mas abria uma possibilidade de investigação da natureza dialética das relações humanas. Acredita estar superada a "filosofia que continua a indagar a natureza, por uma nova filosofia que indaga pelo homem, e não pelo homem como entidade metafísica mas como ente social, cuja subjetividade se define no plano das relações concretas do dia-a-dia"[18].

Essa busca de entendimento humano, centralizada nas perspectivas sociais e econômicas, marca todo o trabalho desenvolvido pelo Opinião. E isso o distancia velozmente das concepções maniqueístas do Arena. À pregação didática pela qual optou o Arena, o Opinião preferia uma discurso mais complexo, não se detendo apenas nas questões pertinentes à luta de classe e ao despotismo imperialista. Evidentemente tal contraste entre os posicionamentos conduziam ao plano da estética e se resolviam em formas inconciliáveis. Interessante notar que o Opinião, como herdeiro direto do CPC da UNE, alterou completamente sua tática. Se antes, para o teatro de rua, serviu-se da energia de jovens improvisados em atores, revelava agora o empenho de realizar obras livres de improvisação, com artistas de longa experiência teatral e em espetáculos de marcante profissionalismo. Ao passo que o Arena, com sua proposta esquemática e simplória, barateava extraordinariamente a arte do ator, o que levou a uma observação severa de Oduvaldo Viana Filho: "Tecnicamente o ator quase volta à estaca zero – sente bem mas não diz bem"[19].

Os dois principais grupos de esquerda, de orientação marxista, definitivamente não falavam a mesma língua no palco. Mas as diferenças pareciam tênues nesse início. Ambos forneciam o modelo de teatro engajado que outros grupos, profissionais e amadores, adotaram como meio de participar no processo contestatório ao regime. Por outro lado, uma terceira vertente foi o Teatro Oficina, que adaptou sua reflexão sobre a classe média às circunstâncias políticas do momento. Embora o denominador comum fosse a oposição à ditadura militar, as idéias contraditórias contidas nesse universo artístico fermentavam atitudes que levariam a choques enormes no futuro próximo.

É interessante notar que o teatro, nessa época, era pensado em grupo. Assim, Augusto Boal tinha a cumplicidade dos componentes do Teatro de Arena para levar avante seu pensamento estético. No Grupo Opinião não havia um diretor na liderança do trabalho propondo inovações: isso era tarefa de todos. Já no Teatro Oficina, onde as propostas eram discutidas em grupo, a liderança de Zé Celso começava a impor idéias que, em breve, provocariam cisões no interior do grupo. De uma maneira ou de outra, todavia, cada trabalho representava o posicionamento de um conjunto e não de um indivíduo.

Nesse ambiente, a posição de Antunes Filho parecia de afrontoso individualismo. E o era, na medida em que até amigos atropelou com o desbragado egocentrismo, como veremos logo mais. No fundo, porém, a questão nos remete sempre aos processos de trabalho, à ameaça que representavam ao sistema convencional de criação. Na mesma medida em que aumentavam os rumores sobre sua ideologia burguesa (rótulo que lhe imputaram há anos e era sempre recolocado), veiculavam boatos sobre o seu relacionamento com os atores, que seria pontuado por agressões físicas, criando lendas que correram o tempo. Cristalizou nesse período a imagem que perseguiria Antunes, e continua a perseguir, de fascista, ditador, torturador de atores, e outras sandices mais.

Esse conjunto de causas, ou de fatores de ordem estritamente conceitual, de concepções teatrais, mascarado ideologicamente e combatido em nome da "situação nacional", desaguou no mais desastrado escorregão de toda a carreira de Antunes Filho: a encenação de outra peça de Shakespeare, *Júlio César*. Com esse trabalho, Antunes forneceu aos antagonistas todas as armas de que necessitavam. Era possível continuar desafiando as leis da tribo enquanto apresentasse trabalhos impecáveis, dos quais podia-se até discordar (caso de *Vereda* e *A Falecida*), porém, em sã consciência, jamais tripudiar. Mas um desastre do tamanho de *Júlio César* era a ruína completa, a total desmoralização.

---

[17] Augusto Boal, "Abstrações e Falta D'Água", programa de mão, *Arena Canta Bahia*, 1965.

[18] *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, p. 141. Os integrantes do Grupo Opinião, oriundos do CPC da UNE, eram: Oduvaldo Viana Filho, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Pichin Plá e Tereza Aragão.

[19] Oduvaldo Viana Filho, "Um Pouco de Pessedismo não Faz Mal a Ninguém", *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial 2, 1968.

Seguramente *Júlio César* foi o mais gritante fracasso do teatro paulista dos anos 60. Não um mero fracasso, a que todo artista está sujeito mais cedo ou mais tarde, e sim um fracasso histórico, que encheu o Teatro Municipal de vaias. Era como se o espetáculo proporcionasse uma descarga elétrica na platéia detonando apupos, gritos, gargalhadas. Ainda hoje Raul Cortez bate na madeira quando ouve o nome da peça e roga que ninguém o pronuncie: dá azar.

Há algum tempo ouvi de Antunes uma confissão de culpa: "Sentia-me o Rei Midas. Achava que tudo o que tocasse viraria ouro. Então aceitei fazer um espetáculo desses em um mês, quando seriam necessários pelo menos seis meses só de leitura". Apesar do rigor dessa autocrítica, outros fatores devem ser aferidos antes de se encerrar a questão jogando a memória do espetáculo na vala comum dos fracassos.

De fato ele pecou pela vaidade e perdeu a noção das medidas. Estava atiçado, era o dono da bola. Não titubeou, por exemplo, em dar o dito por não dito a Ademar Guerra, numa atitude nada elogiável e pouco honesta. Acontece que, ao convidar o amigo a formar com ele, Irina Greco e Armando Bogus o Teatro da Esquina, propôs dirigir o primeiro espetáculo enquanto Ademar faria a produção (que, desde sempre, é barra-pesada), para o segundo espetáculo os papéis se inverteriam: seria ele o produtor e Ademar o diretor. Mas, de posse dos louros que lhe rendeu *A Megera*, abandonou a Companhia, em função do convite de Ruth Escobar para dirigir *Júlio César*, deixando Ademar a ver navios e furioso com a traição. A se crer no ditado que reza "aqui se faz, aqui se paga", aconteceu o que era fatal: amargava ele a derrota, coroa de louros decomposta, enquanto Ademar, Irina e Bogus triunfavam com a encenação de *Oh! Que Delícia de Guerra*, de Joan Littlewood, e prosseguiam com excelente montagem de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, talvez a melhor direção da carreira de Ademar Guerra e um dos melhores momentos do teatro paulista nos anos 60.

É o bom bruxo Ademar Guerra, porém, que agora afirma a necessidade de se repensar a questão *Júlio César*:

> Era uma produção grande demais e tinha gente em excesso que não entendia o espetáculo trabalhando nele. Eu também ajudei a massacrar, porque me sentia traído. E se não fosse por isso, talvez massacrasse do mesmo jeito. Porque tinha coisa do tipo: era uma peça traduzida por Carlos Lacerda! Esse pecado a gente não podia perdoar naquele momento [...] Aí, como a gente é imbecil: Carlos Lacerda é um excelente escritor [...] Mas não podia, porque era Carlos Lacerda. E te garanto que 90% do massacre a *Júlio César* foi em função de Carlos Lacerda, junto com a Ruth Escobar, que também era um grande pecado. Hoje em dia já não é tanto, ela foi perdoada uns 80% [...] Mas, não sei até que ponto *Júlio César* era tão ruim como dissemos naquela época. A peça é muito complicada e muito difícil de ser montada. Assisti duas montagens dela em Londres – uma por sinal, com a Royal Shakespeare Company – e as duas eram bem inferiores à do Antunes e tinham os mesmos defeitos. Tem momentos que a gente quer que entre uma corrida de biga, ou umas coristas dançando, e não entra. Entra um cara dizendo um texto chato. Agora, dizer que a encenação do Antunes foi malhada é gentileza: acabou com a civilização ocidental no dia da estréia, foi o maior desastre da história. E eu fiz coro nesse sentido.

Apesar de todos os problemas internos que contribuíram para o malogro do espetáculo, os nomes envolvidos eram, como lembra Ademar Guerra, visados nesse teatro em fase de grandes agitações políticas. Mais que todos, Carlos Lacerda, o eterno conspirador de direita, cuja última relação com o teatro foi assumir pessoalmente, na condição de governador do Estado da Guanabara, a proibição do espetáculo prestes a estrear *O Berço do Herói*, de Dias Gomes, provocando protestos indignados de toda a classe teatral. Nos impressos, Carlos Lacerda era anunciado como tradutor da peça com tanto empenho como se sua grandeza competisse com a de Shakespeare. Mas também Ruth Escobar não gozava maior estima. Essa montagem dava início ao seu ambicioso plano empresarial que tantos benefícios trouxe ao nosso teatro, seja com as montagens históricas de *Cemitério de Automóveis* e *O Balcão*, ambas dirigidas por Víctor García, seja com os festivais que proporcionaram ao teatro paulista contatos com a vanguarda européia e norte-americana, incluindo a temporada revolucionária de Bob Wilson em São Paulo. Com raro senso de oportunidade, tanto artística quanto política, Ruth Escobar se imporia na cena brasileira. Mas, naquele momento, era figura suspeita: sobre ela corriam boatos, inclusive de ser ligada aos organismos repressores da ditadura. Completava o triunvirato Antunes Filho, cuja relação com o meio já sabemos, e sendo o diretor sobre ele cairia toda a raiva dos desafetos (legítimos ou não) do grupo inteiro.

Não que o espetáculo tenha sido de todo injustiçado, mas o fato é que seus defeitos foram hipervalorizados e os possíveis méritos omitidos. Um dos fatores mais execrados foi a nudez de Sadi Cabral, que interpretava César. Parece que o choque se verificou na área comportamental. Por que uma visão rápida, e até poética, mereceu tanto apupo e gerou tantos comentários, não se referindo estes a um senhor nu, de costas, mas à bunda do dito senhor? Foi um choque. O nu masculino em cena era algo impensável, e essa ousadia se verificava dentro do Teatro Municipal. Mas o choque suscitou sarcasmo e virulento deboche. Nem a predisposição a odiar o espetáculo por suas "implicações políticas" justifica o fenômeno. Na crítica ao espetáculo, Paulo Mendonça refere-se ao "atroz mau gosto da desnecessária e chocante exibição do corpo nu de César morto"[20]. Lembra Raul Cortez que, a aparição suscitou uma tal onda de risos e vaias que Sadi Cabral atrapalhou-se ao descer, caiu e quebrou a clavícula. Isso no dia da estréia.

O *Jornal da Tarde* publicou matéria sobre a estréia, sob título geral de "O Assassinato de Júlio César", com impressões muito irônicas sobre a movimentação nos bastidores após o "crime", anotando que "nos camarins, os artistas mostravam-se surpresos. Não acreditavam que o espetáculo pudesse estrear na data marcada. O último ensaio tinha sido às 8 horas da manhã". Outro *box*, com o subtítulo "O Lado Elegante", dizia que a "estréia de gala, com iluminação e guardas de uniformes vermelhos nas escadas, teve alguns vestidos compridos, *smokings* e muitas gravatas e vestidos curtos, mesmo na platéia", destacando a presença do Prefeito da Capital, o sr. Faria Lima. E um terceiro *box*, subtitulado "César não Mostrou o que se Esperava", trazia a crítica de Sábato Magaldi.

Afirmando que "muitos fatores contribuíram para o fracasso da montagem", Sábato Magaldi destaca a inadequação do espetáculo para o palco do Municipal. Nota que o recurso de avançar o palco sobre o fosso da orquestra, na tentativa de aproximar o espetáculo da platéia, trouxe outros problemas; e que a imensa estrutura fixa, "baseada numa escadaria de oito lances, atravancou o palco, reduziu a estatura dos atores e tornou todos os movimentos extremamente lentos e difíceis, dando ao espetáculo um ritmo cansado e monótono". Chega a uma observação mais direta no que respeita ao trabalho do diretor:

> Antunes Filho procurou desdobrar no palco os movimentos de um pequeno grupo de figurantes, tanto da multidão romana como dos exércitos em luta. Além de ineficiente, esse deslocamento, algumas vezes gratuito, não permitiu que se levassem a sério as intenções do encenador, que parecia brincar com marionetes ou com soldados de teatro infantil[21].

---

[20] Paulo Mendonça, "*Júlio César*; O Espetáculo-I", *Folha de S. Paulo*, 2 jun. 1966.

Também Paulo Mendonça culpa o palco do Municipal, aduzindo que ao invés de contornar o problema, Antunes enveredou para o intimismo, fazendo com que o espetáculo fosse soterrado pelo seu enquadramento cenográfico, e se diluísse "no grande oco que é o Municipal". O tom de censura vem a seguir: "O diretor devia conhecer melhor o terreno em que estava pisando"[22].

O que teria determinado tão absoluto malogro?

O único ator que se salvou nesse desastre foi Juca de Oliveira, no papel de Marco Antônio, sendo até aplaudido após o famoso discurso. E, para ele, "o fracasso foi devido a muitos desencontros: a falta de seriedade, a pressa, a falta de rigor"; acha que todos foram responsáveis pela queda, mais Ruth Escobar, que queria estrear de toda maneira para levar o espetáculo ao Rio de Janeiro, onde conseguira financiamento para o projeto; igualmente responsável foi Antunes por seu excesso de confiança. E, no depoimento, Juca de Oliveira oferece mais subsídios para a compreensão do fenômeno:

> É difícil localizar onde estava o erro de *Júlio César*. Tenho a impressão de que tudo foi errado. Desde a distribuição dos papéis, da idéia, o próprio teatro, que é um teatro que dificulta o relacionamento com o público [...] Mas, não havia por parte do ator aquele fascínio que se tem por uma carreira. Nós íamos fazer *para* alguma coisa. Na verdade, errado era o objetivo. É muito ruim fazer teatro quando o fascínio não é o próprio teatro, a paixão pelo teatro. Quando se projeta um resultado e não se trabalha em cima de processos, mas de resultados, via de regra há o fracasso. Esse foi um exemplo. Ninguém mergulhou no *Júlio César* porque tinha paixão por Shakespeare, paixão pelas personagens, ou paixão por uma peça como aquela. Era o resultado que interessava. A distribuição dos papéis [...] a ansiedade do Jardel Filho e do Raul Cortez, que tiveram um relacionamento ótimo, mas muito competitivo [...] competitivo no que tinha de exterior, na roupa, no cabelo. Era uma coisa que extrapolava muito o mergulho que cada intérprete tem que ter no sonho do teatro. Aconteceu uma coisa que, para mim, foi muito boa. Aliás, foi o grande papel que fiz no começo da minha carreira, que deu um resultado muito positivo. Porque como o Antunes se ocupava muito do Brutus e do Cássio, que eram o centro de toda a concepção do espetáculo, ele descurou [...] não descurou, é que não tinha tempo mesmo de ensaiar o Marco Antônio. E como eles ficavam brigando o tempo todo – o Antunes, o Jardel, o Raul, que discutiam muito, brigavam muito a respeito da concepção de-

---

[21] Sábato Magaldi, "César não Mostrou o que se Esperava", *Jornal da Tarde*, 31 mai. 1966.

[22] "*Júlio César*; O Espetáculo-I".

> les – eu, enquanto isso, ensaiava o Marco Antônio. Terminei ensaiando sozinho, ia ao teatro de manhã, para pegar aquele som, e fiz o discurso sozinho. Traduzi, inclusive. A minha parte fui eu quem traduzi. Antunes topou, então fiz o discurso à minha maneira. Acabou dando certo. Foi uma sorte, mas também parecia uma excrescência dentro de todo aquele desastre[23].

Raul Cortez, solicitando que se refira à peça não pelo nome, mas por "Aquela Grande Produção", corrobora as palavras de Juca de Oliveira. Apesar de bater na madeira ao nome de *Júlio César* e executar outros exorcismos gestuais e verbais, Raul lembra a coisa pelo que tem de picaresco, às vezes verdadeiras bufonarias, como as indecisões de Sadi Cabral com a idéia "daquele louco" que o mandou entrar pelado. Diz Raul:

> Acho que o Antunes foi o culpado, mas não porque se achasse o Rei Midas, e sim porque lhe faltou liderança. Eram muitos atores, cada um interpretando, representando de forma diferente. A homogeneidade não existia. Então, essa coisa de liderar tudo, dirigir tudo para um só caminho, era muito difícil. E o projeto era muito pretensioso: os cartazes, lembro até hoje, diziam "Lacerda e Shakespeare" [...] começava aí o louco vôo empresarial da Ruth Escobar, que sempre quis colocar coisas grandiosas, graças a Deus, porque o teatro precisa disso, mas essa foi uma que não deu certo. Então, o erro do Antunes foi esse. Ele se perdeu no meio daquelas batalhas, no meio daqueles atores, daquelas roupas [...] O Jardel se vestia de branco porque eu não gostava de branco, e quando o Jardel se vestia de branco eu queria amarelo gema [...] O único que batalhou certinho, que foi humilde no trabalho (porque lhe convinha), foi o Juca de Oliveira. Fez tudo direitinho e se saiu muito bem. Traduziu a parte dele, teve a ousadia de traduzir o [...] Lacerda.

Antunes Filho começara o trabalho com grande entusiasmo. Tinha um elenco invejável, uma produção riquíssima, um cenógrafo poderoso como Wladimir Pereira Cardoso, os figurinos de Maria Bonomi, uma equipe técnica de primeira... e uma certeza absoluta de que era invencível. Logo depois de se iniciarem os ensaios esteve com todo o elenco no Auditório da *Folha de S. Paulo* para um debate, e expôs sua concepção do espetáculo certo de seu brilho. Mas a fria realidade não demoraria a revelar os desagradáveis contornos. Havia uma idéia sim, mas não havia tempo para depurá-la, corrigi-la na criação de imagens e movimentos. Os produtores pressionavam, porque muito dinheiro estava em jogo; e, nessa alucinação toda, a coisa fugia-lhe ao controle. As disputas entre Raul Cortez e Jardel Filho tomavam muito tempo e o elenco reunia mais de trinta atores. Ao se aproximar o dia da estréia começou a entrar em pânico: via tudo se desmoronar à sua volta. Conta Júlia Salomão que, embora não estivesse envolvida, às vezes aparecia para ver ensaios, e testemunhou o desespero de Antunes com a aproximação da data fatídica (29 de maio de 1966). Um dia Júlia entrou no teatro e Antunes estava no corredor, no meio da platéia, batia com os punhos no chão e dizia: "Não dá, não dá... com o tempo que tenho para fazer o espetáculo, não dá". Tinham que estrear, mas ele sabia claramente que não era possível.

A situação, contudo, era irreversível. E deu no que deu.

Está certo Ademar Guerra em dizer que é necessário repensar essa montagem. Não que a perspectiva do tempo torne o espetáculo melhor, mas evidencia o exagero do massacre, a neurose coletiva que determinou sua fama e que só se justifica pela conjunção de fatores presentes no espetáculo, face ao momento de tensões políticas, quando um bode expiatório vai sempre muito bem. De fato o espetáculo tinha uma concepção arrojada (fosse qual fosse representava o pensamento de um encenador vigoroso e em plena forma) lutando contra o tempo exíguo de preparação (um mês) e os humores do elenco heterogêneo; foi colocado em teatro impróprio, com notáveis problemas de visibilidade e de acústica... estava tudo errado. Mas não foi o primeiro nem seria o último projeto a fracassar em seus propósitos artísticos: a história do nosso teatro está cheia de exemplos de espetáculos malsucedidos. Nenhum, porém, foi alvo de tanta hostilidade.

---

[23] Juca de Oliveira, depoimento ao Autor. As futuras citações atribuídas a Juca de Oliveira, salvo nota em contrário, procedem da mesma fonte.

5. De Volta ao Realismo

Sem grupo e com o prestígio seriamente abalado, Antunes retornava praticamente à estaca zero. Precisava reordenar tudo, impor-se como o grande encenador, dar a volta por cima. Não só por vaidade, embora também por isso, mas como profissional necessitava recuperar o prestígio a qualquer preço. Sabia que as experimentações haviam perdido completamente o espaço. A *Vereda* indicara o caminho da sua linguagem cênica e *A Falecida* o confirmou, mas ambas as peças revelaram-se produtos de alto risco. Era preciso jogar na certeza absoluta, evitar "saltos no escuro e sem rede de segurança". Nada melhor do que o retorno à escola que dominava como poucos – a realista – e sobre um texto de seguro êxito junto ao público.

A oportunidade se apresentou quando John Herbert trouxe-lhe o texto de Frederick Knott *Black-Out*. Por coincidência um "policial", como *Plantão 21*, a peça de maior repercussão na sua fase realista. Associando-se a John Herbert, procurou cercar-se de todas as garantias. A tradução de Millôr Fernandes era a primeira. O cenário ficou a cargo do arquiteto Haron Cohen, que o elaborou minuciosamente para que a ilusão realista fosse absoluta. A iluminação, fator decisivo nessa peça, ficou a cargo de Manuel Ribeiro, um mestre no ofício. Contratou profissionais de primeira linha para compor o elenco: Eva Wilma, Geraldo Del Rey, Ivan de Albuquerque, Regina Duarte, Stênio Garcia e Newton Prado. E assim, exatamente um ano após a amarga derrota proporcionada por *Júlio César*, estreou no Teatro Aliança Francesa um espetáculo que lhe recolocava nas mãos os louros de grande encenador, com unânime aplauso da crítica e casas lotadas diariamente por uma platéia sempre encantada.

A par de todo esse cuidado na produção, havia um empenho maior, uma concentração absoluta na criação do espetáculo. Diz Eva Wilma que "o Antunes estava extra-iluminado. [...] Os trabalhos de ensaios conjuntos foram extremamente férteis [...] ele estava numa época de fertilidade extrema".

Embora retornasse ao Realismo como busca de remissão, Antunes não se autoflagelava. Pouco importava que não fosse uma nova linguagem, um avanço estético; importava era fazer teatro. Acalmou dentro de si, junto à amargura da derrota, a inquietação que o levava a permanente busca de novos horizontes, e colocou-se inteiro, de corpo e alma, com intenso prazer, a serviço dessa criação. Na verdade não fez mais do que usar seu lastro de experiências, sem qualquer tentativa de inovação do processo. Mas, fazia-o como se estivesse descobrindo cada coisa nesse momento. Tinha a alegria da descoberta.

Para Eva Wilma foi uma surpresa a tarefa de ler *Os Princípios Fundamentais da Filosofia*, com a recomendação de que o interesse real estava apenas na parte que tratava da dialética. "Isso foi definitivo para a minha carreira", diz ela. Nas discussões com o grupo enfatizava a dialética e fazia muitos exercícios para que os atores dominassem as peculiaridades das personagens. Jamais extrapolou, contudo, os limites da obra: um policial com todos os ingredientes do gênero, cuja originalidade estava na cegueira da protagonista e na habilidade da mesma em utilizar tal deficiência a seu favor nos momentos decisivos, quando enfrenta os "bandidos". Nada além de um jogo de astúcia, armado com inteligência, objetivando o *suspense*; era necessário, portanto, deixar claro aos atores esses limites, dentro dos quais deveriam buscar o maior rendimento possível. Para esse efeito lançou mão de um esquema analítico primário: pediu que cada intérprete trouxesse de casa uma síntese da história narrada na peça. Diz Eva Wilma que "foi fantástico, porque cada um contou a partir do ponto de vista do seu personagem. E depois Antunes foi conduzindo a discussão e começamos a perceber que não era nada disso, tínhamos visto a peça do lado de fora: não era a história de uma cega, nem de um cara paranóico, nada. Era apenas a história de uma boneca cheia de heroína..."

Tanto maior seria o efeito quanto mais ilusão realista fosse alcançada na interpretação. Para desenvolver seu papel de cega, Eva Wilma precisou fazer um estágio no Centro de Reabilitação dos Cegos, entidade vinculada à Fundação Para o Livro do Cego do Brasil. Colocou-se ali em pé de igualdade com os deficientes, fazendo todas as coisas com os olhos vendados; praticou exercícios como andar na rua de olhos vendados e sem ajuda, inteirou-se das situações comuns, como enfrentar pequenos obstáculos pelo caminho, pegar um copo d'água, comer etc.; com o auxílio dos assistentes sociais e dos técnicos do Centro, passou pelos estágios psicológicos, como o da aceitação da cegueira, dentro do mesmo processo a que se submetem as pessoas que por acidente ou doença perdem a visão. Rindo, Eva Wilma conta que Antunes, por sua vez, ficava de olhos vendados em casa, brincando de cego. É óbvio que ele não apenas brincava: colhia elementos, tentava se aproximar da situação, experimentá-la, para melhor lidar com ela no palco.

Resultou um espetáculo eletrizante. O trabalho do diretor transparecia especialmente na *performance* do elenco. Na longa crítica onde, como de hábito, analisa o texto e todos os aspectos da encenação, Décio de Almeida Prado destaca:

> O que nos parece um verdadeiro achado é a encenação de Antunes Filho, que, com o seu "perfeicionismo", a sua mania de trabalho exaustivamente executado, fez os atores interpretarem *Black-Out* como se fosse o *Hamlet* ou o *Édipo Rei*. Com menos profundidade, certamente, mas não com menos empenho profissional ou desgaste de energia.

E adiante:

> Antunes Filho dirigiu os seis atores de forma exemplar, com um conhecimento único se não da vida norte-americana pelo menos da sua imagem filtrada através do teatro e do cinema. Não será, talvez, a própria realidade mas uma versão intensificada, dramatizada, na qual todas as réplicas são percucientes ou ferinas, todos os gestos largos e marcantes, tendendo, em casos extremos como o de "Carlino" (Stênio Garcia), para a pantomima. Um passo além e já estaríamos na estilização do "musical", prontos para dançar[1].

Toda a crítica fez coro nos elogios. Para Alberto D'Aversa:

> O talento de Antunes superou as dificuldades normativas e estabeleceu um diálogo que, em muitos momentos, é completamente autônomo e artisticamente válido apesar das resistências oferecidas pelo opaco material verbal. Deu dimensão mais ampla e mais profunda a todas as situações, conseguindo um resultado, repetimos, muito mais válido do que o indicado pelo texto[2].

---

1. Décio de Almeida Prado. "*Black-Out*: a Boa Direção no Teatro", *O Estado de S. Paulo*, 11 jun. 1967.
2. Alberto D'Aversa, "*Black-Out* porém só no Título", *Diário de S. Paulo*, 4 jun. 1967.

A superioridade da encenação sobre a qualidade do original é também a tônica de outras críticas, como a de Yan Michalski:

> Muito acima dos méritos do texto está a direção de Antunes Filho, que transforma um mero exercício de *suspense* numa brilhante exibição de inteligência, conhecimentos técnicos e sensibilidade dramática./ [...] Com uma habilidade que chega a ser diabólica em certos momentos, Antunes Filho cria o clima propício, mergulha o espectador nesse clima, leva-o de pista falsa em pista falsa, confunde-o, excita-o até o limite do suportável, antes de relaxar finalmente a tensão no *happy end* inevitável e convencional. O que não é menos importante, o diretor não lança mão de recursos gratuitos, nem procura confundir o espectador de maneira arbitrária: tudo é honesto, exato, trabalhado a fundo, com obstinada aplicação no sentido de criar a partir das *deixas* do texto o mais elevado e vivo rendimento cênico[3].

A crítica de João Apolinário, gerada pela visão que o distinguia entre nosso críticos, que era a de entender o espetáculo como parte de um organismo cultural em permanente interpenetração com os valores sociais, vê na peça "aquele *black-out* total nas idéias friccionadas pelos fluxos e refluxos de índole cultural com que todos e cada qual pensa decidir os destinos do mundo ou o seu compromisso particular com o teatro". Vê em Antunes Filho

> um diretor completo, que conhece perfeitamente a técnica do teatro, e a utiliza nesta peça com a mão de mestre, limpa e forte, com que sabe comandar a representação. Essa homenagem lhe devemos. E a prestamos aqui. Não sabemos o que mais admirar: se a direção dos atores, se a marcação excepcionalmente dinâmica, realista, em ritmo de sínteses em cadeias desenvolvendo a anedota policial até ao transe máximo, dando um verdadeiro show, quase apoteótico, da arte de comunicar pela imagem uma bem urdida intriga de acontecimentos ou situações, onde o comportamento das personagens se deve a causas que buscam efeitos sem que isso tenha qualquer relação com elas mesmas[4].

Contudo, Apolinário indaga se Antunes "vai optar com a mesma maestria, assumindo, ao lado da extraordinária competência técnica, uma decisiva visão ideológica", quando "tiver que dirigir uma peça que tenha personagens em busca das próprias causas de *serem* e *estarem* ali". Tal indagação trai lacunas na memória do crítico em relação à obra anterior de Antunes, que tantas vezes mostrou personagens às voltas com as "causas de serem e estarem ali". Revela, por outro lado, uma cultura já patrulhada ideologicamente.

---

[3] Yan Michalski, "Acertar no Escuro", *Jornal do Brasil*, 22 jan. 1968.

[4] João Apolinário, "*Black-Out* no Teatro com Apoteose no Fim", *Última Hora* (SP), 3 jun. 1967.

Para boa parte da nossa intelectualidade, uma peça como *Black-Out* era prova de alienação: o texto digno de ser encenado era aquele que reverberava contra o regime; a "decisiva visão ideológica" era de esquerda, necessariamente, e o texto, sempre que possível, devia ser didático.

Nos bares da noite os patrulhadores torciam o nariz a peças como *Black-Out*, mas Antunes não se importava com eles. Interessavam-lhe os pareceres da crítica culta e responsável, assim como interessava envolver e emocionar o espectador. Conseguiu plenamente seus objetivos. Não era essa a peça nem a linha de trabalho que gostaria de fazer, evidentemente. Mas, nesse momento, era fundamental buscar um ponto de equilíbrio, resgatar o prestígio de encenador.

Nos meios teatrais a resposta ao trabalho, embora grávida de louvores, continha o tom de homenagem ao filho pródigo que volta. O lado mais conservador da classe respirou aliviado por ele ter desistido daquelas atitudes insanas, tentando levar o ator à perda da auto-estima. Voltou a ser um bom menino.

Mas a locomotiva da História não pára. Esses conservadores começavam a ver ruir à sua volta aquele mundo confortável, agora ameaçado por uma invasão alienígena.

Nessa época o teatro foi alvo de intrigas que o tornavam assunto até mesmo para quem jamais vira uma encenação. Nos jornais, na TV, nas ruas, por toda parte, discutia-se ardorosamente se era lícito ou não dizer "palavrões" em cena. De maneira que as reivindicações da classe pelo seu direito à expressão ficavam reduzidas ao direito de dizer palavras obscenas no palco.

A opinião pública era manipulada por todos os meios, o que deixava muito à vontade o general Juvêncio Façanha, diretor do Departamento de Polícia Federal, órgão encarregado da censura, para declarar publicamente que "a classe teatral só tem intelectuais pés sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro", com o que reafirmava a ameaça feita anteriormente aos homens de teatro e de cinema: "Ou vocês mudam, ou acabam"[5].

A guerra declarada ao teatro por setores fortes da ditadura, chegava a momentos de franca violência física, como seqüestros ou prisão de atores, além das invasões e dos atentados a teatros promovidos pela organização paramilitar que se autodenominava

---

[5] V. Zuenir Ventura, *1968 – O Ano que não Terminou*, p. 87; Yan Michalski, *O Teatro sob Pressão*, p. 33.

CCC – Comando de Caça aos Comunistas, com absoluta garantia de impunidade.

Dessa maneira, o ambiente teatral ficou extremamente tumultuado, entre 1967 e 1968. E a confusão crescia graças a movimentos antagônicos que germinavam no interior do teatro e afloravam no plano estético. Esse fenômeno, que deveria ser benéfico por significar a plena floração da nossa modernidade cênica, sucumbia rapidamente ao confrontar a enferma realidade sociopolítico-cultural em que estávamos submersos. Em pouco tempo se contaminaria com os venenos produzidos pela absurda situação que condicionava a experiência do homem brasileiro.

Embora antagônicas, as novas correntes levavam para dentro do teatro o movimento da juventude que, filtrado pelas peculiaridades locais, refletia o movimento juvenil explosivo que se alastrava pelo mundo.

Em todas as áreas artísticas, e não só no teatro, surgiam figuras que se rebelavam contra aquele tipo de participação política centrada na luta de classes, obrigando-as a se fantasiar de proletárias. Encaravam, perplexas, a ausência de perspectivas e partiam para um decisivo enfrentamento com as ideologias de sua própria classe, especialmente no terreno comportamental.

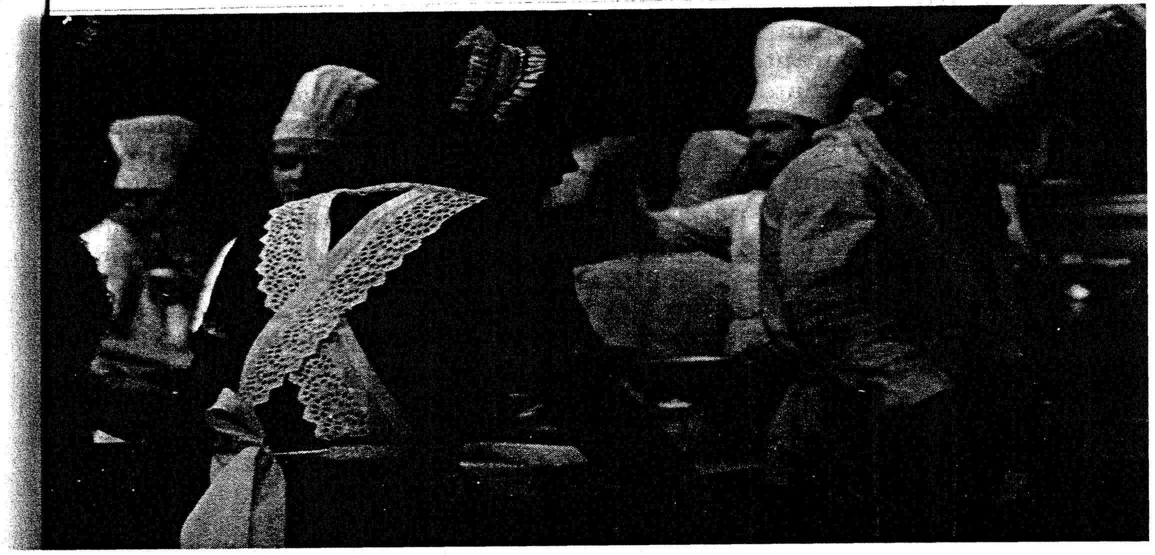
O movimento se precipitou de forma barulhenta nos concorridos festivais de música popular, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil colocaram em filtros urbanos visões estilhaçadas da realidade nacional. E foram mais longe, sufocando a "acústica de raízes" com guitarra elétrica.

O movimento desencadeado por Caetano e Gil à frente do "grupo baiano" estava afinado e às vezes se confundia ao do Teatro Oficina, puxava para si os delírios fílmicos de Glauber Rocha, recebia adesões de artistas plásticos e encontrou numa instalação de Hélio Oiticica, realizada no MAM carioca, imagem e nome adequados: Tropicália. Os parangolés de Oiticica, a um só tempo espaciais e telúricos, irradiavam a idéia do Tropicalismo. Mas foi, de fato, no trabalho do Teatro Oficina sobre o texto de Oswald de Andrade *O Rei da Vela* que esse movimento encontrou a peça teórica necessária para se instrumentalizar: a Antropofagia.

A encenação de *O Rei da Vela* foi a ponte ao manifesto de Oswald de Andrade. Mas, no âmbito interno do Oficina, a montagem correspondia à sua evolução natural.

Assim, o Oficina formava com outras expressões constestatórias do momento. Dedicou o espetáculo a Glauber Rocha como homenagem ao cineasta pelo delirante *Terra em Transe*, síntese perfeita da realidade social e histórica brasileira, enfocada sob a

A Cozinha, 1968. (Foto: Arquivo Antunes Filho)



ótica desse estado de espírito que os unia e ao qual se convencionou chamar Tropicalismo.

O Rei da Vela vasculhava a memória cênica brasileira, apropriava-se da revista, da ópera, do circo, trabalhando tudo no sentido de sacudir a platéia burguesa, agredi-la, violentar sua sensibilidade. O núcleo da feérica *mise-en-scène* era a agressão, conforme uma tendência do teatro já desenvolvida em outras partes do mundo nessa época turbulenta. Observa David George que "a agressão, de fato, muitas vezes voltava-se contra os agressores", lembrando a experiência de grupos como o Living Theatre e o Minnesota Ensemble Theater[6], e o mesmo ocorreria por aqui. Logo em seguida a *O Rei da Vela* Zé Celso parte para um trabalho assumidamente de agressão: *Roda Viva*, sobre o texto de Chico Buarque de Holanda. Esse único trabalho de Zé Celso fora do Oficina mantinha os mesmos pressupostos e objetivos, frisando o sentido de continuidade da pesquisa. Tanto que para Zé Celso *Roda Viva* foi uma conseqüência lógica de *O Rei da Vela*:

> *O Rei da Vela* acontecia no palco com duas ou três incursões à platéia. E deu as chaves para o *Roda Viva*, para a descoberta da sala, a descoberta do coro. Vejo *O Rei da Vela* como se fosse um tiro, uma mordida, uma unhada, e, através daquele buraco, veio tudo o que se viu em *Roda Viva*. Ambas são quase que uma peça só[7].

A linguagem progressiva da obra de Zé Celso entraria pelo radicalismo absoluto, visando a demolição do teatro e a recuperação do ritual dionisíaco: não mais palco nem platéia, mas o "teatro de coro", integrando o público na ação dramática.

Seus trabalhos estavam obviamente sintonizados com o "novo teatro", que, desde a apresentação de *O Príncipe Constante* por Grotovski, em Paris, era ventilado no Brasil. A linha de Zé Celso tinha aparentes afinidades com a do Living Theater, com o qual o Oficina tentaria um trabalho mais tarde. Mas o fato é que suas raízes estavam fincadas no Brasil, em nossas tradições dramáticas. O "novo teatro", como era formulado na Europa, manifestou-se em nosso meio quando Ruth Escobar trouxe Víctor García, de Paris, para montar na Rua 13 de Maio *O Cemitério de Automóveis*.

Argentino de nascimento, Víctor García era um encenador genial, com formação em diferentes áreas, como arquitetura e dança. Entre seus mestres de dança figura a revolucionária Martha Graham, de quem apresentava perceptíveis influências. Em Paris desde 1962, Víctor García dirigiu vários espetáculos em circuitos alternativos, até 1967, quando realizou seu primeiro trabalho de repercussão: *O Cemitério de Automóveis*, encenado primeiro no Palácio dos Congressos de Dijon e, depois, no Théâtre des Arts, em Paris. No ano seguinte, além de colaborar com Peter Brook num trabalho de investigação e experimentação, veio a São Paulo para montar a versão brasileira de *O Cemitério de Automóveis*.

---

[6] *Teatro e Antropofagia*, p. 57.

[7] Zé Celso, entrevista ao Autor, *artes*: nº 62, 1986.

Ruth Escobar transformou em teatro uma enorme garagem na Rua 13 de Maio, e as vagas idéias de uma nova arquitetura teatral, eliminando a divisão palco e platéia, que entusiasmava muitos de nossos encenadores, ganhou fulgurante materialidade.

Ao que parece Víctor García não reproduziu, simplesmente, a montagem do espetáculo francês, com "platéia ao norte e ao sul do espaço cênico"[8], mas aprofundou a idéia de fusão de espaços. Entre sucatas de automóveis, correntes movimentando carretilhas presas ao teto, planos elevados e assimétricos, criou um universo em que a compreensão racional era substituída pela sensorial, com os mitos se digladiando numa irrealidade criada por elementos concretos. Era um puro teatro de imagens agressivas, de virtualidades conflituosas, de sensações psíquicas, que envolvia o espectador por todos os lados.

É impressionante o fato desse argentino, vindo de Paris com um trabalho já concebido, ter criado naquela garagem da Rua 13 de Maio um espetáculo de tanto nexo com a realidade vivida nas ruas das nossas cidades. Pulsava na encenação de Víctor García a inverbalizável crueldade que atingia a todos e a cada um. Esse jogo de forças míticas que teciam o dia-a-dia nacional, a nossa barbárie diária, tudo estava ali representado.

Embora as obras de Zé Celso, a montagem de García, o surgimento de novos dramaturgos, como Plínio Marcos com *Dois Perdidos numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, ou Antônio Bivar com *Cordélia Brasil*, fossem indicadores de vitalidade da arte dramática, o fato é que o criador teatral brasileiro ficava à mercê da total ausência de ética por parte do Estado, o grande antagonista do cidadão. Assim é que *O Rei da Vela* e *Roda Viva* estavam proibidas em todo o território nacional, e Zé Celso com o elenco do Oficina recuava da platéia para o palco, da agressão ao raciocínio, dando início a outra brilhante aventura cênica através de Bertolt Brecht e seu *Galileu Galilei*.

---

[8] Cf. Felipe Navarro, "Víctor García, un teatro mítico", *Escenário de Dos Mundos*, vol. 1, p. 86.

Por ironia, o Oficina realizava o ensaio geral para obter a benção da censura a *Galileu Galilei*, a 13 de dezembro de 1968, no momento em que o general Costa e Silva assinava o Ato Institucional nº 5, suspendendo de vez o estado de direito e legalizando todas as arbitrariedades ditatoriais. As trevas desceram sobre o Brasil nesta penada.

Entre confrontos e escaramuças, a floração de novas linguagens dava-se de maneira atabalhoada. Logo o "novo teatro" degenerou para a improvisação, para os discursos extremamente subjetivos e para elucubrações abstratas. O precário entendimento dos novos conceitos dramáticos levava aos pequenos delírios formais e ao repúdio ao texto. Uma espécie de messianismo invadiu os bastidores espalhando a crença de que "o teatro está em cada um", que a palavra está morta e o que vale é a inspiração. O estudo, a pesquisa em profundidade, a reflexão séria sobre o fazer artístico, passaram a ser malvistos. Lembrando esse período, Flávio Rangel disse:

> [...] durante uns três anos, de sessenta e oito a setenta, este teatro em que nós acreditamos, ao qual nos filiamos, um teatro racional, de compreensão intelectual da realidade que nos circunda, de análise da sociedade em que vivemos e que, evidentemente, se baseia no poder da palavra, esse teatro ficou muito desprestigiado. [...] durante esse tempo, todos nós, que defendíamos esse teatro, ficamos marginalizados, não só no processo de criação, mas éramos considerados "caretas". Porque o importante era o espetáculo sensorial, de expressão corporal, onde eu estarrecido, vi gente de teatro dizendo que a palavra estava morta e que o teatro tinha morrido. Nunca compreendi como é que um homem de teatro pode dizer uma coisa dessas[9].

Contra esse estado de coisas se insurgiu Antunes Filho, mesmo ao preço de ser apontado como *careta* – ele que foi o precursor do "novo teatro" entre nós. Entendia que, da forma como se processavam as coisas, não se verificavam avanços estéticos, mas o uso do teatro como veículo para a alienação. Mais do que nunca o artista precisava assumir a função social do seu ofício. E para isso, devia se preparar muito bem, dominar sua arte e afastar as facilidades, as improvisações. As dificuldades devem ser superadas com inteligência e talento e não disfarçadas com truques, com jogos de efeitos, com elementos exteriores.

Em vista desse quadro é altamente significativo que Antunes Filho tenha escolhido o texto de Arnold Wesker *A Cozinha* para

---

[9] *Depoimentos VI*, p. 69.

montar em 1968, ainda em sociedade com John Herbert. Reagia aos modismos, como homem de teatro, colocando em cena uma obra com trinta atores, exigindo deles considerável empenho artístico. Nessa época de elogio à improvisação, a montagem representa uma atitude corajosa, denotando o posicionamento de Antunes contra o estado degenerador que se estabelecia em nome de novas estéticas. Seu trabalho junto dos atores pode ser avaliado por este parecer crítico de Yan Michalski:

> A massa compacta de cozinheiros, ajudantes de cozinha e garçonetes agita-se em cena com um dinamismo admirável e com uma precisão milimétrica. Em certos momentos finais do primeiro ato, chegamos a um meio termo entre o *ballet*, uma espécie de *commedia dell'arte* eminentemente moderna, cujo andamento desenfreado chega a cortar o fôlego do espectador. E é preciso frisar que os 30 intérpretes executam essa endiabrada sarabanda sem se afastar por um triz das suas plenamente convicentes composições físicas baseadas em minucioso trabalho de observação. Qualquer uma das garçonetes tem, do início até o fim, cara, andar, gestos e atitudes de garçonete; os cozinheiros têm cara, gestos, andar, atitudes de cozinheiros; e a mesma observação se aplica aos representantes dos outros níveis de hierarquia da cozinha[10].

Assim Antunes se arremessava contra o modismo formalista centrado na improvisação, com um trabalho que não se pretendia "inovador", mas resgatava valores, resistia às corrosões que já começavam a minar as forças do teatro brasileiro.

A Cozinha (*The Kitchen*) pertence à saga dramatúrgica que despontou dentro de um movimento amplo dos meios expressivos que sacudiu a Grã-Bretanha após 1956, passada a crise do Canal de Suez, e que na literatura foi representada pelos *angry young man*. John Osborne inaugurou essa saga que desprezava as intrigas aristocráticas, típicas do teatro inglês, e voltava-se para a atualidade dos cortiços, do homem no seu corpo-a-corpo pela sobrevivência, das neuroses contemporâneas. Alguns, como Shelagh Delaney, apareceram como meteoros, brilhando com um texto para desaparecer em seguida; outros, como Peter Shaffer e Harold Pinter, constituíram obras de importância na dramaturgia contemporânea. Quanto a Arnold Wesker, autor de *A Cozinha*, escreveu várias peças de fundo autobiográfico, arvorou-se em socializador da cultura, polemizou e foi polemizado, representou bem o seu tempo e, ao que parece, nele se cristalizou.

---

[10] Yan Michalski, "O Copa e *A Cozinha*", *Jornal do Brasil*, 17 out. 1968.

Judeu, filho de um alfaiate húngaro e de mãe russa, nascido e criado em bairro operário de Londres, Arnold Wesker foi encanador, trabalhador braçal, ajudante de cozinha e, depois, confeiteiro. Escreveu *A Cozinha* em 1958 pensando em vender os originais para a TV. Foi recusado. Anos depois a obra se converteu em sucesso internacional no teatro. Na primeira metade dos anos 60, Wesker fundou o Center 42 com a idéia de levar a arte teatral a meios operários.

Resumindo as muitas implicações de *A Cozinha*, Paulo Vizioli diz que Wesker visa "retratar as dificuldades do homem atual ao ter que adaptar-se a uma sociedade capitalista e mecanizada, bem como a precariedade das relações humanas no contexto dessa realidade". O ensaio de Vizioli, publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, reflete o pensamento crítico da época, as tentativas de conciliar novas abordagens da realidade às correntes de pensamento político. É interessante, por exemplo, o esforço por localizar no texto a luta de classes:

> O sentimento de inferioridade que cada grupo de cozinha experimenta em relação ao imediatamente superior nem sequer é compensado pela auto-afirmação que o trabalho criativo geralmente proporciona, pois o sistema desumano não favorece, de modo algum, a elaboração dos pratos com toques artísticos pessoais. Aí está, portanto, a luta de classes; aí está, igualmente, a sufocação do indivíduo pelos processos de produção em massa, uma vez que tudo deve ser feito rapidamente, em obediência aos mesmos padrões, e cada qual deve especializar-se num setor de atividade (massas, omeletes, peixes, frangos, saladas etc.), tornando-se não propriamente uma máquina, mas simples peça de uma máquina[11].

Apresentam-se aí, acoplados, dois motivos de muita discussão na época: a luta de classes e o sistema de produção em massa que determinava a robotização do homem. Perseguindo a ideologia de Wesker em *A Cozinha*, Vizioli conclui que ele se aproximava da idéia de uma "democracia jeffersoniana", "onde cada membro da comunidade cultivaria o próprio campo e construiria os próprios utensílios domésticos, rejeitando, por convicção, toda e qualquer forma de produção em massa". Nesse aspecto, destaca-se no autor um arauto da geração *hippie*.

Certamente Antunes valorizava o teor sociopolítico da peça, e o entendia como contestação ao sistema de produção em massa, à mecanização do homem moderno. O próprio cenário de Maria Bonomi – uma moderníssima cozinha industrial – denotava a posição crítica que, metaforizando a cozinha, a tornava símbolo dos eficientes complexos industriais, prevendo a informatização que elimina graxas e fuligens nas linhas de montagem. Nos corredores desse mundo dominado pela máquina, os homens lutam contra as tentativas do sistema de suprimir a individuação, tornando-os peças facilmente substituíveis em uma gigantesca engrenagem. Os operários da cozinha recebem salários satisfatórios, não é essa a sua reivindicação, e sim o direito à plena experiência vivencial que a grande máquina anula.

A competente conceituação de todos os aspectos do texto demonstra o rigor com que Antunes abordava os temas, repassando esse rigor para o trabalho dos intérpretes. Como é seu hábito, fez os atores conhecerem o ambiente descrito no texto: tiveram que visitar a cozinha da Volkswagen onde eram servidas mais de mil refeições no almoço, como na cozinha do texto de Wesker. Para a preparação física dos atores chamou Stênio Garcia, talvez numa tentativa de reiniciar os exercícios desenvolvidos para *Vereda*, adaptados à situação. Insinuava uma retomada dos processos interrompidos, que se verificaria plenamente na sua próxima encenação: *Peer Gynt*.

O que se ressalta nesse trabalho, ainda levado na esfera do Realismo, é o empenho a que o ator assuma o seu papel de vanguarda cultural, dispensando a improvisação e adotando o rigor das pesquisas como modo principal de criação. Não só o trabalho substantivo de Juca de Oliveira, o protagonista, foi largamente reconhecido pela crítica, como o de todos os integrantes. E nenhum dos papéis era simples figuração, cada um dos trinta personagens tinha características próprias e contribuía com seu drama pessoal nesse painel da sociedade contemporânea.

A crítica, de maneira geral, não regateou aplausos à montagem. Algumas restrições, todavia, foram anotadas e merecem consideração.

Por acaso dois críticos do Rio de Janeiro foram os mais claros nas restrições. O primeiro, Yan Michalski, começa por dizer que "a encenação de Antunes Filho é um exercício de virtuosismo técnico de *mise-en-scène* de que poucos diretores brasileiros seriam capazes" e, embora francamente favorável à encenação, fixa o "virtuosismo técnico" como chave absoluta. Discorda dos críticos paulistas que, a propósito do trabalho de direção, empregaram a palavra *inventividade*, esclarecendo que "Antunes Filho limitou-se a transpor para o palco as detalhadíssimas instruções de *mise-en-scène* fornecidas pelo próprio autor". Pondera, contudo, que "a própria tarefa de transformar essas rubricas em realidade

---

[11] Paolo Vizioli, "O Teatro de Arnold Wesker", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 24 ago. 1968.

cênica era tão complexa e difícil que o simples fato de tê-las executado a contento depõe expressivamente a favor do talento do diretor e, principalmente, da sua competência artesanal". O que já não é pouco, sem dúvida.

Mas, quando fala das idéias contidas no original de Wesker, Michalski opina que as mesmas foram abafadas na encenação, talvez por ter Antunes se encantado demasiadamente com o aspecto de *exercício de estilo* de *A Cozinha*. Pareceu-lhe "amenizada e algo remota no palco" a surda revolta de Wesker que a leitura do original evidencia. Cita como exemplo de dissipação a linha adotada para a personagem principal (ressalvando a excelência do ator, Juca de Oliveira) que é, desde o início da peça, violento e neurótico. Vê como solução aplicar a liberdade facultada pelo teatro de representar o processo de embrutecimento da personagem, ocorrido ao longo de três anos, no decorrer da narrativa, simbolicamente.

Outra restrição de Yan Michalski diz respeito ao cenário:

> O cenário de Maria Bonomi impressiona pelo seu tom frio e automático: um gigantesco Bob's transposto para o palco com todos os detalhes [...] É possível que um cenário menos asséptico, mais sujo e calorento, mais cozinha de velho restaurante popular, impressionasse menos à primeira vista, mas servisse melhor à peça[12].

Para o crítico e encenador Martim Gonçalves, "a maioria dos atores, inexperientes, não conseguiria manter o tempo todo o interesse pelo espetáculo, não fosse a atuação rica e desinibida de Juca de Oliveira, que faz tudo para compensar os vazios". Aduz que embora a caracterização de Juca seja convincente, se repete em "maneirismos talvez devido à necessidade de compensar a fraqueza dos outros atores". Sem discordar quanto à excelência de Juca de Oliveira, é de se notar que o crítico joga-lhe às costas uma tarefa digna de um *Sperman* cênico: o de tapar buracos abertos por um elenco de trinta atores! Independentemente dessa restrição de suspeito fundamento, Martim Gonçalves entra no mérito do realismo da encenação, observando que:

> Esbarrando na dificuldade de levar esse verismo à fabricação de comidas, Antunes preferiu que os atores mimassem, utilizando para isso tão-somente os utensílios da cozinha, panelas, facas, colheres, pratos. A cenografia de Maria Bonomi reproduz com exatidão cinematográfica a grande cozinha, com seus fogões (que não funcionam), seus fornos, suas mesas, sua caldeira. Estes não denotam vivência, no que são acompanhados pelos trajes, todos muito limpos, com ex-

---

[12] Yan Michalski, "O Copa e *A Cozinha*".

> ceção da cena em que Peter se corta. Creio que o uso da mímica como meio de expressão teatral não justifica a limpeza do cenário e dos trajes, que deveriam ser vividos, com o sujo que ajudaria a caracterizar e criar a idéia do autor, a cozinha desagradável e agressiva[13].

Ambos os críticos cobram, no final das contas, o Naturalismo, e nessa cobrança ilustram a concepção de Antunes, escapando agora ao Naturalismo pela via dos símbolos. Evidentemente não tomou a cozinha ao pé da letra, ou ao pé do forno. O que visa é criticar o sistema como um todo e não o drama de cozinheiros e garçons. Eles são simbólicos. Seria infantil e impróprio a dois artistas da categoria de Antunes e Bonomi não manchar as roupas e sujar ou envelhecer o cenário se não tivessem a idéia de mostrar, exatamente, um local de trabalho asséptico, que poderia ser um hospital, uma fábrica informatizada ou um escritório moderníssimo.

Por outro lado, esse aspecto diz respeito à maneira de Antunes solucionar certas incongruências do texto já notadas por outros críticos, como observa Paulo Vizioli, lembrando que John Russel Taylor afirma que "a fraqueza da peça reside na atmosfera de irrealidade que envolve a cozinha reproduzida no palco". Indaga o crítico "qual restaurante londrino seria capaz de servir diariamente, num período de duas horas, mil e quinhentas refeições?". Coloca em dúvida até mesmo a viabilidade do cardápio, assim como a produção dos pratos. A isso acrescenta Vizioli a exagerada concentração de episódios: uma briga, alguns arrufos de amantes, um caso de queimadura, outro de aborto, e um ataque de nervos, com quebra de pratos e ferimento de uma personagem no final[14]. Por aí se vê a impraticabilidade de se levar a bom termo a encenação em pura chave naturalista. A maneira de Antunes enfrentar e superar as dificuldades é essencialmente teatral: é o embuste dramático, o faz-de-conta, que lhe permite constituir realisticamente a ação e jogar com abstrações para contar a história, passando uma visão mais ampla do mundo, que as amarras naturalísticas ou a pura síntese realista não permitiriam.

Assim, é possível perceber a distância que estava essa montagem "realista" da anterior, *Black-Out*. O encenador já descreve seu retorno ao teatralismo, já interfere na encenação com dados pessoais – se discutíveis ou não, é outro caso.

---

[13] Martim Gonçalves, "A Cozinha", *O Globo*, 19 out. 1968.

[14] "O Teatro de Arnold Wesker".

6. Peer Gynt: **Um Manifesto Contra a Alienação**

O último ano da década de 60 e o primeiro dos anos 70, passados sob o terror do AI-5, marcaram o fim do mais vigoroso ciclo já vivido pelo teatro nacional.

Não só no teatro, porém, davam-se os estertores da nossa cultura artística. Os efeitos do golpe militar de 1964, desviando a rota de uma geração ansiosa por abrir o caminho da liberdade, exerciam agora todo o seu poder corrosivo. Exceto por alguns artistas plásticos que, na trilha do Neoconcretismo via Hélio Oiticica, encontraram formas de expressar as contradições nacionais em suas obras (e um exemplo substancial é a série *Inserções nos Circuitos Ideológicos* de Cildo Meireles), a maioria navegava em meio a arremedos da *land art, body art* e outras tendências aqui transformadas em moda.

A mesma perplexidade com o poder de acionar uma espécie de apocalipse estético constatava-se no *udigrudi* do cinema carioca e no cinema da "Boca do Lixo" em São Paulo. Jovens cineastas buscavam solução aos impasses no beco sem saída da marginalidade, da clandestinidade. Usando filme vencidos, equipamentos emprestados, a cara e a coragem, faziam filmes delirantes, provocativos e raramente acessíveis ao público, mesmo quando lançados comercialmente – sorte que a maioria não tinha.

O teatro foi, então, iluminado por três esplendores cênicos, súmulas da época febril, contraditória e generosa que chegava ao fim: *Na Selva das Cidades, O Balcão* e *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*.

A paixão raivosa do Oficina foi canalizada com rara felicidade por Zé Celso a uma forma teatral viva, explosiva e de incandescente beleza na leitura cênica do texto do jovem Brecht *Na Selva das Cidades*. Para a montagem de *O Balcão*, de Jean Genet, sob direção de Víctor García, o Teatro Ruth Escobar foi transformado em profundo poço. Instalado na espiral que formava a parede do poço, o público via passar na verticalidade do espaço, em elevadores de acrílico, as cenas insólitas desse espetáculo revolucionário – uma concepção cênica jamais vista por aqui ou em qualquer outra parte. Fazendo contraponto à agressividade de *Na Selva das Cidades* e ao teatro de imagens de García, o Teatro Ipanema, do Rio de Janeiro, realizou um espetáculo despojado, lírico e provocante – *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Arrabal, sob direção de Ivan de Albuquerque – fixado na memória em azul cristalino a ferir com sua luz a negra atmosfera daquele tempo.

Mas esses três espetáculos eram, ainda, frutos da época anterior: no momento a reflexão culturalmente responsável distanciava-se do teatro. A nova tendência era a busca de efeitos, a liberação do corpo, o "espetáculo sensorial"... A arte dramática sofreu uma embolia.

Falava-se do "irracionalismo" do teatro de Grotovski e das manifestações dramáticas contemporâneas que resgatavam as teses de Artaud, como se fossem a perda da razão, o abandono do intelecto em favor da inspiração. Os meios interpretativos básicos eram convencionais, demonstrativos, a "representação" no seu mais estreito sentido. Os processos irracionais da psique humana ficavam longe dessas elucubrações puramente abstratas.

De maneira que as novas tendências cênicas funcionavam aqui como êmbolos que estancavam os fluxos da cultura artística, provocando sérios danos ao desenvolvimento cênico: o intérprete passava a prescindir da técnica; o encenador valia-se tão-somente da capacidade de criar efeitos dramáticos que não iam além do proscênio. Era um teatro de clausura, desinteressado pelo mundo.

Flagrante evidência do descaso do meio pelos processos contemporâneos propiciou a estada do Living Theater no Brasil. Sua vinda foi articulada por Ruth Escobar e o objetivo era realizar trabalhos com o Teatro Oficina. Segundo Julian Beck, encontraram "muitas dificuldades por causa das diferenças de idéias ou métodos de trabalho"[1]. Admitindo que Julian Beck e Judith Malina tiveram grande importância no seu trabalho, Zé Celso comenta que "eles eram muito messiânicos, tinham uma visão judaico-cristã sofrida e monoteísta"[2], razão pela qual não vingou a união dos grupos.

Tivesse se apresentado nos espaços convencionais ou de fácil acesso às elites culturais, o Living poderia se converter na coqueluche do momento. Mas Julian Beck e Judith Malina permaneceram fiéis aos seus princípios e mantiveram-se à distância do teatro comercial. Fizeram espetáculos no Embu e em Rio Claro, antes da tentativa de fixar a comunidade em Ouro Preto, onde, não obstante a ameaça da TFP, que "marchava cidade-monumento adentro com seus tambores e bandeiras", encenou *Sonho com Mamãe*, incorporando ao elenco 80 crianças do local[3].

Pouca gente tomou conhecimento das experiências do Living. Muitos podiam saber de sua presença no Brasil, mas não do que fazia. O grupo só voltou a ser comentado quando seus integrantes foram presos pelo DOPS de Belo Horizonte, sob acusações falsas e com provas forjadas, levantando protestos de intelectuais de todo o mundo, resultando na expulsão dos seus integrantes do território nacional.

O fato é que a passagem do Living por aqui pôs a nu o grande desinteresse do nosso teatro, naquele momento, pela pesquisa, pelo conhecimento real das correntes mais sérias da cena contemporânea, enquanto se perdia em divagações individualistas e abstratas, expulsando da cena o autor e mecanizando o ator.

Contraditoriamente, nesse momento em que o autor é expulso da cena, eclode um novo surto dramatúrgico, dando seqüência à saga aberta por Antônio Bivar com *Cordélia Brasil*. A nova teatralidade, porém, não integrava as preocupações dos novos autores. Era uma dramaturgia vinculada ao Realismo anterior. Mudavam as prerrogativas. Ao contrário daquele que emergiu com os Seminários de Dramaturgia do Arena, dez anos antes, cujo escopo era a luta proletária, essa compunha-se da perplexidade dos filhos da classe média ante a realidade nacional. Bebia nas fontes da comédia inglesa em simbiose com o velho e o novo realismo americano, de Tennessee Williams e de Edward Albee.

Os novos autores transferiam seu inconformismo, quase sempre, para tipos à margem do sistema, vivendo nos subúrbios de uma economia subdesenvolvida. Valiam-se de diálogos sempre no limite do absurdo e da transgressão à lógica comum. Tal característica freqüentemente levava ao subjetivismo, à metáfora nebulosa, à dispersão do tema nos escaninhos das questões individuais, dos pequenos problemas e das pequenas frustrações do autor.

---

[1] Julien Beck e Judith Malina, entrevista a Carlos von Schmidt, *artes:* nº 20, 1970.

[2] Zé Celso, entrevista ao autor, *artes:* nº62, 1986.

[3] Conf. Ilion Troya, "Vivendo Living", *Jornal das Artes Cênicas* nº 5, 1989.

A nova dramaturgia foi o dado mais positivo do período, mas não conseguiu alterar substancialmente a realidade teatral: a maior parte das peças ou eram proibidas pela censura ou sofriam tantas mutilações antes de ser liberadas que sua montagem se tornava inviável.

Tudo isso resultava no esvaziamento da platéia, agravando a crise cultural e artística com a crise econômica. Conta-se que, terminada uma sessão de *Balbina de Iansã*, um espectador aproximou-se de Plínio Marcos, autor e diretor da peça, e disse: "Você finalmente conseguiu colocar o povo no palco", ao que nosso dramaturgo respondeu: "É, agora falta colocar na platéia"[4].

Por dois anos Antunes Filho não dirigiu nenhuma peça e ao voltar à cena com *Peer Gynt*, em 1971, declarou:

> Nestes dois anos eu vi um teatro chamado novo que, para mim, não correspondia à realidade que eu vivia. Eu me embananei, fiquei com dúvidas. Achava que era um outro tipo de teatro que deveria ser apresentado, preocupado com o homem, voltado para ele, trazendo-o como centro das atenções. Promover o ator e o autor. Porque o teatro é um lugar onde se discutem idéias[5].

E, adiante, coloca seu posicionamento frente ao "novo" teatro:

> [...] não acredito absolutamente no raciocínio abstrato, nem na vanguarda da forma pela forma. Acredito no homem, na história do homem. Se você procurar o homem, a sua história, os seus problemas, suas inquietações, no palco, isto é que é arte para mim. O teatro que se deve ao homem brasileiro hoje é um teatro que seja educativo, que leve o homem adiante com o seu pensamento. O homem deve aprender, ser racional[6].

"Embananado" e "na dúvida", afastou-se do teatro em 1969 para realizar um antigo sonho: o de fazer cinema.

A bem da verdade a decisão de partir para o cinema antecede ao desânimo com o panorama teatral. Começou a se manifestar em 1966, quando a infeliz montagem de *Júlio César* fulminou seu prestígio. O desafio de reconquistar os louros no teatro, contudo, enfraquecia a decisão. Mas, de qualquer maneira, se apegou a ela e começou a tomar providências.

A primeira idéia foi realizar um filme sobre futebol, examinando na tela o significado social dessa paixão ensandecida do povo brasileiro. Nada mais representativo do que a fidelidade da torcida a um time que há muito não conquistava qualquer título, o Corinthians. Solicitou o roteiro ao jovem dramaturgo César Vieira que, aceitando, escreveu *Corinthians Meu Amor*.

E aqui a decisão cinematográfica de Antunes dá origem a um novo fato teatral de importância histórica: o nascimento do Teatro União e Olho Vivo. Por acidente, é verdade, mas vale o registro.

As condições de produção e outros problemas de várias ordens fizeram com que Antunes desistisse da idéia do filme que tinha o futebol por tema. Mas o roteiro estava pronto. Conta César Vieira que nessa época liderava um grupo de teatro universitário no Centro Acadêmico XI de Agosto. Um dia foi procurado por representantes de outro grupo amador em tudo diferente do seu – o Casarão – que solicitava permissão para adaptar o roteiro ao palco. O grupo Casarão era constituído por elementos das baixas camadas sociais, misturando pequena classe média a proletários e lumpens. César Vieira interessou-se prontamente por esse curioso grupo que sediava suas atividades no porão de um velho sobrado da Avenida Brigadeiro Luís Antônio. Assim, o grupo do XI de Agosto começou a se aproximar do Casarão e ambos uniram-se para levar adiante o projeto de teatro popular. Nascia o Teatro União e Olho Vivo, que estreou em um circo montado no Ibirapuera, em 1970, encenando *Corinthians Meu Amor*. A partir daí o TUOV desenvolveu trabalho inédito no Brasil, alcançou projeção internacional, estando suas experiências documentadas no livro de César Vieira *Em Busca de um Teatro Popular*[7].

Descartando o futebol como tema, Antunes voltou-se a outra questão importante porém, nessa época, marginalizada nas discussões sobre o homem brasileiro: o racismo. Escreveu ele mesmo o roteiro do filme, a que deu o título *Compasso de Espera*, baseando a história em depoimentos, reportagens, ensaios e nos livros de Florestan Fernandes.

Jorge (Zózimo Bulbul), o herói negro de *Compasso de Espera*, é poeta e publicitário. Na ânsia por ascender dentro de uma classe que o rejeita em função de "um recente pecado original", o de ser negro, perde a noção das próprias raízes. O filme descreve a sofrida caminhada desse homem talentoso e belo através do mundo de ilusões, no vale-tudo de uma sociedade fascinada pelo "Bezerro de Ouro". Transforma-se num objeto, é vencido pela angústia. A possível redenção chega, por fim, ao encontrar o espelho na realidade nada glamourosa de seu povo historicamente marginalizado. Através do amor poderá estilhaçar o vidro do espelho e encontrar seu chão, assumir sua identidade e ser útil à luta de sua gente.

---

[4] Não-assinado, "O Teatro Continua em Crise. Por quê?", *Senhor* nº 5, maio de 1971.

[5] Antunes Filho, entrevista a Oswaldo Mendes, *Última Hora* (SP), 2 maio 1971.

[6] *Idem*.

[7] Cf. César Vieira, depoimento ao autor, *artes:* nº 61, 1986.

Na realidade o negro foi usado como paradigma do homem brasileiro, independemente de raças. "Através do negro", afirmava Antunes, "quis falar de uma geração ferida, a minha geração, que falou muito e nada fez". Um tipo de exame de consciência, portanto, no qual sobressaíam reflexões sobre a posição do intelectual acometido, naquele momento histórico, de "uma espécie de vírus de país subdesenvolvido que ataca os organismos e os esfalfa em incertezas e impotências"[8].

Jorge reproduzia o drama do intelectual (que logo depois Antunes colocou no palco, com o *Corpo a Corpo* de Oduvaldo Viana Filho) dividido entre o pragmatismo e a consciência. O preço da ascensão é o rompimento com suas raízes, com seus valores e com os problemas efetivos do seu meio social de origem.

O negro e o proletário padecem, nessa sociedade, do mesmo preconceito, tendo iguais dificuldades de acesso aos bens comuns, à escola, à saúde etc. Muitos estudiosos do assunto sustentam que o racismo no Brasil se dilui, ou está disfarçado, em questões proletárias. É mais ou menos este o enfoque que Antunes dá ao problema.

Sendo Jorge o herói, o tema é, necessariamente, a alienação a que o artista e o intelectual brasileiro foram condenados nessa época. Diagnosticava Antunes:

> A repressão do exterior passa para dentro, para o espiritual. A doença tem como sintomas a debilidade, a frouxidão, as dúvidas morais. Procura-se compensar fraquezas e covardias com teses engenhosas e conversas revolucionárias, de fervor superficial, que permitam sonos mais tranqüilos e a ilusão de ter cumprido uma responsabilidade social[9].

Rodado em preto e branco, o filme enfrentou enormes dificuldades para a comercialização. Nos primeiros anos da década de 70 o filme colorido passou a ser uma exigência, senão do mercado consumidor, certamente do mercado exibidor. Se ficasse pronto em 1970, ano em que foi rodado, talvez o fato de ser preto e branco não pesasse tanto. Mas a montagem se arrastou até 1973, por razões econômicas. Os distribuidores não se sensibilizaram com os muitos elogios ao filme quando apresentado em sessões especiais. Terminou sendo lançado no Cine Marachá, então cinema de arte, São Paulo, 1975, e, no ano seguinte, sob patrocínio do MAM carioca, no Cine Lido-2, Rio de Janeiro[10].

A rapidíssima passagem de *Compasso de Espera* pelos cinemas não possibilitou aferir sua capacidade de diálogo com o público. Provocou polêmicas não ultrapassando, infelizmente, os limites dos setores intelectuais que animavam os poucos "cinemas de arte", caindo no esquecimento logo em seguida. De qualquer maneira, na única incursão de Antunes pelo longa-metragem ficaram registradas suas preocupações mais agudas: a busca de entendimento do homem brasileiro; a discussão dos sistemas éticos presentes no corpo social; a corrupção dos valores humanos numa sociedade autoritária; os efeitos desagregadores do colonialismo neste tempo de multinacionais e comunicação de massa. O desencanto em face da brutal realidade a que a ditadura militar reduziu os sonhos de toda uma geração é, de fato, o cimento dessa obra.

Terminada a fase de produção do filme, Antunes Filho começou a preparar o retorno ao palco.

O teatro paulista chegara a níveis preocupantemente baixos. No segundo semestre de 1970 e primeiro do ano seguinte, muitas produções implicaram absoluto prejuízo financeiro por falta de público. Estávamos em plena ilusão do Milagre Econômico, e o dinheiro corria satisfatoriamente na classe média. A ausência do público não era, portanto, devida a uma crise econômica. Tampouco havia agressões de grupos paramilitares ao teatro, como ocorrera dois anos antes, de maneira que já não representava perigo sentar-se em uma platéia. A causa do afastamento do público estava dentro do próprio teatro.

De um lado, o gestual colocado como técnica que encerrava em si mesma os significados, gerando elucubrações cênicas abstratas, que só evidenciavam a precariedade de seus criadores; de

---

[8] Cf. Maria Eduarda de Souza, "A Xilogravura Inter-racial em *Compasso de Espera*", *Jornal do Brasil*, 26 mar. 1976.

[9] Antunes Filho, material fornecido à imprensa.

[10] O filme foi contemplado com os prêmios "Governador do Estado de São Paulo", APCA e "Molière". Ao ser apresentado no Festival de Brasília, em 1975, foi comprado por uma empresa norte-americana e distribuído em circuitos alternativos nos Estados Unidos.

outro, o uso de metáforas para se referir à situação política tornando os discursos herméticos; e, finalmente, o irremediável empobrecimento do espetáculo, eram fatores que tornavam a manifestação dramática extremamente enfadonha para o público.

A volta de Antunes Filho ao teatro com *Peer Gynt* representou poderosa reação a esse estado de coisas. Propôs que o homem retomasse a palavra e fosse colocado no centro dos acontecimentos.

A proposta era suficientemente clara e foi não apenas entendida, mas saudada efusivamente por grande parte da crítica. A começar por Sábato Magaldi, que chamava a atenção "em primeiro lugar para a importância da montagem de *Peer Gynt* no panorama das nossas estréias". Refere-se aos "absurdos" dos empresários da vanguarda equivocada, assim como àqueles que por terem "os pés no chão" se atiram avidamente às peças comerciais. Conclui:

> Corríamos o risco, lutando contra as falsificações da vanguarda e da própria arte, de cair no puro comércio. A encenação de Antunes Filho é uma resposta lúcida e brilhante a todos os erros que ameaçavam a nossa atividade cênica, elevando-a ao nível das melhores realizações que já tivemos[11].

Igual parecer o de João Apolinário:

> No meio da confusão em que vive o nosso teatro, o diretor Antunes Filho chega com *Peer Gynt*, peça de Ibsen (que você deve ir correndo ver no Teatro Itália), e recoloca o teatro brasileiro na linha de vanguarda suspensa desde *O Rei da Vela*, na excepcional criação de José Celso.

O tópico que vem a seguir é interessante por mostrar que Apolinário também retificara a memória. Notamos em suas críticas a *Black-Out* e *A Cozinha* omissão ao experimentalismo anterior de Antunes, agora ele o resgata:

> Já em 1964, com *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, Antunes dera um passo decisivo, uma contribuição experimental que viria a influenciar tudo, ou quase tudo quanto se fez depois.

Entende Apolinário que o espetáculo, numa linha "de vanguarda autenticamente nacional", "revela uma perfeição inexcedível em todos os aspectos técnicos e estéticos e, ao mesmo

---

[11] Sábato Magaldi, "As Muitas Qualidades deste Espetáculo Importante e Ousado", *Jornal da Tarde*, 29 abr. 1971.

tempo, põe em equação todos os valores experimentais da linguagem cênica moderna"[12].

Pequena nota crítica do encenador Flávio Rangel, publicada em *O Pasquim*, dá conta de seu regozijo com a reação de *Peer Gynt*:

> A peça está o fino, mas a grande vedete é o diretor Antunes Filho. Numa encenação extremamente imaginosa, ele devolve ao centro do palco (de onde nunca deveria ter saído) a palavra do poeta. É um dos maiores espetáculos brasileiros de todos os tempos – e Antunes é um artista no apogeu[13].

Por outro lado, se no contexto do teatro paulista e brasileiro a montagem de *Peer Gynt* recuperava o palco para o homem, no percurso de Antunes Filho recuperava suas crenças em um novo teatro e nos meios de conquistá-lo já colocados em prática nas montagens de *Vereda da Salvação* e *A Falecida*. Foram necessárias muitas voltas em torno do próprio eixo para se chegar a esse momento de estabilidade.

Surpreendentemente, porém, o princípio do trabalho seria agora creditado a Grotovski, como se observa na crítica de Alberto Guzik:

> E na preocupação da direção de enfocar todo o espetáculo sobre o ator, creio estarmos frente às primeiras sementes férteis lançadas por Grotovski, cujas idéias começaram a germinar no Brasil[14].

Digo surpreendentemente porque Alberto Guzik trabalhou em *A Falecida*, quando Antunes estabelecia esses princípios criativos e Grotovski era nome absolutamente desconhecido por aqui. Mas o jovem, que abandonava a carreira de ator e iniciava outra, no palco de papel impresso, como dizia Apolinário, tinha seu equívoco respaldado pelo desenvolvimento contraditório da obra do encenador. Em seu depoimento sobre a montagem de *A Falecida*, Guzik deixa claro que ninguém compreendeu a natureza daquele processo "louco" do diretor. Era muita novidade e isso impediu a assimilação. Por outro lado, nos anos seguintes Antunes fez um teatro que, a despeito da grande qualidade, era convencional, enquanto o meio teatral se contagiava pelo experimentalismo cujo fundamento único era o delírio coletivo.

---

[12] João Apolinário, *Peer Gynt*, Melhor em Tudo para Quem Gosta de Teatro", *Última Hora* (SP), 30 abr. 1971.

[13] Flávio Rangel, coluna "São Paulo, o que Há para Ver" em *O Pasquim* (recorte sem data).

[14] Alberto Guzik, *Peer Gynt*, o Espetáculo", *City News*, 2 maio 1971.

Sabendo que não adiantava remar contra a maré, o diretor não corrigia a perspectiva falsa de alguns críticos e até incentivava as confusões. Encontra-se, por exemplo, em matéria publicada pela revista *Visão*, uma declaração sua de que "é a primeira vez que alguém usa esse método revolucionário no teatro brasileiro"[15].

O "método revolucionário" já havia sido aplicado, discutido, revisto e era agora aprofundado. A diferença em relação às vezes anteriores estava no texto sobre o qual aplicava: não peça brasileira contemporânea, mas um clássico norueguês. Não situações-limite de seres humanos sufocados pela miséria em que vivem as camadas sociais inferiores no Brasil, mas uma incursão às fontes folclóricas escandinavas que alimentam a trajetória de vida da personagem de Ibsen. Diferença, no entanto, que encerra uma identidade: a matéria-prima de *Peer Gynt* procede do universo mitológico, do pensamento arcaico, ou seja, do inconsciente coletivo e, como vimos, foi o universo arquetípico das peças de Jorge Andrade e de Nelson Rodrigues que Antunes vasculhou naquelas montagens históricas.

"De todas as minhas obras", escreveu Ibsen em 1880, "*Peer Gynt* é a que me parece menos feita para ser compreendida em outros lugares que não os países escandinavos"[16]. Acreditava serem necessários "conhecimentos aprofundados dos costumes e da natureza dos noruegueses" para se compreender a peça. Os fatos, contudo, revelariam seu equívoco.

A direção de Antunes, servida por excelente tradução de Leo Gilson Ribeiro, respeitava integralmente o espírito do texto e, portanto, recorreu a intensos estudos sobre os "costumes" noruegueses. Mas, apesar da unanimidade no aplauso à montagem, algumas críticas foram feitas a declarações suas de que a peça tinha tudo a ver com o Brasil, que de certo modo "era brasileira". Alguns deviam entender tais declarações no sentido de alterações do espírito do texto por uma adaptação que o "abrasileirasse". Mas a encenação não tinha elementos descritivos de tal ordem, então... por que brasileira? Antunes defendia-se contra-atacando:

> Para nós este texto nunca foi tão atual. Tenho a impressão de que ele foi escrito agora, compreende? Dos anos 60 pra cá. Você pode ver a correspondente, a paralela permanente. E se as pessoas não têm essa sensibilidade e compreensão dos fatos, a culpa não é minha[17].

Havia um evidente desencontro de concepções e entendimento. A "brasilidade" a que Antunes se referia não estava nos signos visuais, mas nos motivos das personagens. Otto Maria Carpeaux diz que "no jovem camponês Peer Gynt, Ibsen retratou a espantosa capacidade de seus patrícios de mentir e de considerar a mentira como generosidade e poesia"[18]. Foi por aí que Antunes encaminhou a interpretação da "brasilidade". Para ele era como se Ibsen mostrasse o comportamento do homem brasileiro:

> Eu acho que está tudo ali. Você vê esse mascaramento, as pequenas utopias de botequim, as pequenas reuniões. Estão todas colocadas no espetáculo. O nosso sentido camaleão, as nossas pequenas concessões pra poder sobreviver [...] Do mais, pode ver que todos os heróis da literatura brasileira são na verdade anti-heróis. Acho que o Peer Gynt é o famoso Pedro que corre mundo, que nós vemos nas peças de Suassuna, do Guarnieri, vemos nas peças de todos os nossos autores, mesmo do século passado. Essas personagens malandrinhas, que na realidade são o mascaramento permanente, é o homem não assumindo a responsabilidade perante a sua história[19].

Está claro que a leitura de Antunes ressaltava o tema da alienação, como o fizera no filme e faria na montagem seguinte (*Corpo a Corpo*). Das muitas leituras possíveis de *Peer Gynt*, interessava-lhe a que maior aproximação crítica tivesse com o presente histórico. Por esse prisma, é possível e nada ilegítimo relacionar *Peer Gynt* a *Macunaíma*: ambos heróis sem nenhum caráter.

Antunes acenava, naquele momento, com a esperança de redenção. O polêmico final de *Peer Gynt* pode ser visto de várias maneiras, até mesmo como simples solução dramatúrgica, sem maiores significações, como entendeu Otto Maria Carpeaux: "O fim da peça, a redenção de Peer Gynt pelo amor de Solvejc, não passa de lirismo de *happy end*, de uma oportunidade para a música de Grieg". Isso porque "nesta vida não há solução para Peer Gynt e os seus semelhantes", segundo Carpeaux[20]. Mas, para Antunes, há um sentido maior:

---

15. Não-assinado, "Revoluções de Ontem", *Visão*, 12 abr. 1971.
16. Vidal Oliveira, "Alguns Dados Biográficos de Ibsen", em *Seis Dramas*, p. 13.
17. "Chega de Mistificação", *artes:* nº 27, 1971. Entrevista concedida ao autor por uma mesa-redonda da qual participaram Antunes Filho, Maria Bonomi, Laonte Klawa, Stênio Garcia, Jonas Bloch, Isa Kopelman e Lúcia Capuani.
18. Otto Maria Carpeaux, "Ensaio sobre Henrik Ibsen", em *Seis Dramas*, p. 45.
19. "Chega de Mistificação".
20. Obra citada.

> Estão dizendo por aí que é moralista [...] a jovem esperando o rapaz canalha, que no fim é perdoado. Então o homem é perdoado, o que é moralizante. Essa babaquice toda. Mas na verdade, como interpretamos, há duas conclusões: uma é que ele mata esse canalha com o amor [...] E uma outra interpretação, que acho mais correta, é essa esperança de que o homem possa chegar à autocrítica com seus compromissos e com sua responsabilidade[21].

A realização cênica dessa leitura não oferecia superposição de informações para "deixar clara a idéia", ou referências diretas à realidade nacional, e sim aprofundamento no espírito do texto e um questionamento permanente sobre suas origens (época, sociedade local, histórias etc.), como requer o método desenvolvido pelo diretor. Assim, o que para Ibsen parecia uma barreira à perfeita compreensão do texto em lugares "que não os países escandinavos", terminava sendo a ponte utilizada por Antunes para invadir-lhe os significados e as significâncias. Parece evidente, também, que essa ponte não constituía, no ponto de vista de Antunes, uma coleção de fatos e lendas, mas uma via mítica, um continente arquetípico.

A base do "método" continuava sendo a busca do maior conhecimento possível das origens da obra. Foram realizados estudos sobre a situação sociopolítica e econômica da Europa no século XIX; toda a obra de Ibsen e vários estudos sobre a mesma foram compulsados; grupos de estudo visitavam com freqüência o Consulado da Noruega à cata de informações; grupos folclóricos noruegueses existentes em São Paulo foram contatados e particular atenção foi dada à obra pictórica de Ensor.

O desenvolvimento do trabalho, contudo, dependia de que se organizassem as equipes dentro de uma estrutura adequada às peculiaridades do método. As experiências anteriores deram-se em estruturas já existentes – TBC e EAD – às quais foi necessário adaptar as idéias e necessidades do método. Mas agora o produtor era o próprio Antunes. Tinha, portanto, maior liberdade de ação. A organização das equipes, os códigos de relacionamento entre as diferentes áreas (intérpretes, cenógrafo, figurinista, aderecistas etc.), constituíram o sistema que Antunes viria resgatar, mais tarde, na montagem de *Macunaíma*, e estabelecer definitivamente no CPT. Mas já estava pronto em 1971, quando da montagem de *Peer Gynt*.

Os atores (na maioria jovens de pouca experiência, vários deles formados pela EAD) foram divididos em grupos e cada grupo

---

21. "Chega de Mistificação".

Peer Gynt, 1971. (Foto: Arquivo Antunes Filho)

se encarregava de pesquisar e estudar um ângulo da obra. Concluídos os estudos, o grupo levava o conhecimento aos demais. Uma vasta bibliografia apoiava esses estudos, mas, independente das matérias específicas sobre o autor e seu meio, disciplinas auxiliares eram igualmente estudadas. Segundo declarou Ewerton de Castro em uma entrevista, "fizemos um levantamento psicológico das crianças, observamos animais, ouvimos uma palestra sobre loucos feita por um psicólogo", tiveram até mesmo uma aula de árabe, porque "não importa se a cena dura um minuto: é preciso conhecer tudo"[22].

O trabalho do ator não se restringia ao estudo da personagem: abarcava todos os aspectos da montagem. Lembra Stênio Garcia, por exemplo, de ter costurado um colete de pele que usava quase que a peça toda, de ter envelhecido botas, de ter, enfim, cuidado de toda a indumentária e dos adereços de Peer Gynt, que ele interpretava. Neste caso, o ator caminhava num estreito relacionamento com a figurinista, Maria Bonomi. Disse ela sobre o trabalho:

> Não me preocupei em reconstituir nada, mas procurei dar certas indicações para justificar inclusive o espírito da peça em certos momentos. Não tive a preocupação didática sobre a Noruega. A Noruega serviu apenas de inspiração, mas não de permanência. E, naturalmente, o figurino é sempre buscando servir à personagem e à constante mutação de personagens em cima do mesmo ator. Era aquele "tira uma casca, põe outra casca", e havia sempre uma distância muito grande entre uma personagem e outra. Então procurei dissociar a própria execução dos figurinos para que não houvesse parentesco na feitura de uma roupa para outra. Foi um trabalho de equipe, o que me forneceu uma experiência muito grande. Os atores mesmos davam muitas idéias para mim, a partir das marcas. Fiz o figurino mais sobre o tipo de interpretação deles do que preocupada em fabricar uma imagem[23].

A exemplo da figurinista, também o cenógrafo Laonte Klawa mantinha estreita relação com os atores, envolvendo-se nos laboratórios, nas discussões de grupo, nas pesquisas. Seu depoimento:

> Acho que seria errado dizer que fui eu quem elaborei o cenário. Foi o resultado da elaboração de todo mundo. Eu só catalisei uma porção de coisas. O cenário dependia de uma linha de encenação. E essa linha foi sendo descoberta no processo de trabalho. [...] Minha função era cenografia, mas eu estava discutindo também a interpretação dos atores, a interpretação do texto e do pensamento do ator. Fizemos de tudo. E todos fizeram de tudo[24].

---

[22] Não-assinado, "O Parto de *Peer Gynt*", *Veja*, 24 fev. 1971.

[23] "Chega de Mistificação".

[24] *Idem*.

A questão dos cenários de *Peer Gynt* é importante, no sentido evolutivo da obra de Antunes, porque representou a solução apropriada ao seu pensamento estético: não um cenário descritivo, realista, como em *Vereda da Salvação*, nem o radical despojamento de *A Falecida*, mas signos visuais nascidos dentro da linguagem cênica. É interessante registrar um depoimento do encenador sobre a concepção cênica de *Peer Gynt*:

> Muitos me sugeriam fazer um espetáculo à inglesa, com muitos cenários, palco giratório, no qual o diretor teria a função de um maestro que vai reger a Filarmônica de Londres. Eu acho isso uma palhaçada. Não corresponde à realidade econômica social e política do Terceiro Mundo [...] Nós especulamos, vamos através das contradições analisadas, mas sem esquecer que teatro é divertimento, teatro é uma grande brincadeira. E nós ainda somos Terceiro Mundo, estamos surgindo agora, somos crianças neste mundo [...] e damos ao espetáculo o sentido lúdico, um espetáculo sul-americano. Tem alma infantil. Então eu acho que os telões lembram muito aqueles jogos de recortar, "Tico-Tico", essas coisas[25].

Não há, portanto, repulsa à idéia do cenário, como em Grotovski, e sim uma nova concepção quanto à função dos cenários. Se por um lado pode-se entender essa concepção como parente à do "teatro pobre" grotovskiano, por outro, não se pode confundir ambas as concepções.

A influência de Grotovski sobre Antunes, até hoje apontada reiteradas vezes, não encontra sustentação. É preciso lembrar que Grotovski dispensou não apenas os cenários (que considerava cleptomania artística), mas o próprio edifício chamado teatro e, acima de tudo, o palco italiano. Criou espaços ideais para seus espetáculos, nos quais a platéia se misturava aos atores, participava fisicamente da *performance* teatral. O objetivo de Grotovski, como notou Peter Brook, era uma nova forma de culto, uma nova missa, e para alcançá-lo era necessário desestruturar todas as convenções teatrais, destruir as leis básicas da encenação. Antunes, por seu lado, jamais dispensou o palco italiano nem procurou destruir as leis básicas da encenação; pelo contrário, operou no sentido de dinamizá-las, usando-as para avançar, mas sempre preservando o teatro, o jogo teatral, a qualidade lúdica do espetáculo.

O mesmo abismo entre um e outro encenador, não obstante os "paralelos e pontos de contato", se observa nos respectivos métodos para o ator. Enquanto Grotovski propõe o "ator-santo", Antunes quer o "ator-artista". O primeiro desenvolve um método para o ator cuja meta é um permanente êxtase, ou transe (coisa que se mantém, embora com alterações, no processo dos atores formados por seu discípulo, Eugênio Barba, no Odin Teatred); ao passo que o segundo quer o comediante, capacitado a criar situações dramáticas e controlá-las. O comediante na acepção que Diderot dava ao termo.

---

[25] *Idem*.

O método de Antunes, como o de Grotovski, é basicamente um método para o ator, mas determinado por uma visão teatral específica. O objetivo inicial de Antunes era prover o ator brasileiro de meios melhor ajustados à sua realidade sociocultural, para realizar o que ele chama de "alto teatro". Evoluiu de tal maneira a idéia, que resulta hoje num método de características universais, avançando a partir das descobertas tanto de Stanislavski e de Lee Strasberg quanto de Brecht e Piscator.

Na época da montagem de *Peer Gynt* o "método" encontrava-se ainda em estágio primitivo, tendo evoluído pouco em relação ao que era na *Vereda* ou em *A Falecida*. Mas a estrutura da Companhia, a forma como Antunes organizou e relacionou os diferentes setores, forneceu as condições ideais para sua implementação.

O trabalho intelectual – pesquisas literárias e iconográficas, leituras exaustivas de estudos das diferentes áreas do conhecimento – é básico nesse método (diz Antunes, à sua maneira radical de expor as coisas, que já não há espaço no teatro para atores analfabetos, incultos ou que se valham tão-somente de inspiração e "garra"). A partir dessa colheita de dados pertinentes é que se iniciam os laboratórios.

Paralelamente ao trabalho intelectual desenvolvem-se exercícios visando preparar o ator física e vocalmente. Tais exercícios, na época, eram ainda desdobramentos daqueles criados para a montagem de *Vereda da Salvação*, cujas tônicas eram o *antigesto* e a *antipalavra*.

Existem diferentes tipos de laboratórios: o coletivo, em que todos improvisam sobre determinadas questões ou sobre cenas da peça; o de grupo, no qual dois, três ou mais atores experimentam diferentes situações dramáticas e "jogam" com elas; o individual, no qual o ator faz suas pesquisas interiores ou aprimora seus meios através de situações específicas.

Os laboratórios coletivos para *Peer Gynt* foram tão intensos que, segundo Stênio Garcia, em determinada altura, tinham a peça inteiramente improvisada, com duração de cinco horas, e nela as situações eram embasadas "pelo que cada ator propunha como manifestação de sua personagem".

Mas a "manifestação da personagem" não surgia espontaneamente: era pacientemente elaborada e precedida pela "gênese", figura que despontara em *A Falecida* e foi ampliada em *Peer Gynt*.

Cada ator tinha que construir a "gênese" de sua personagem. Ou seja, devia relatar a vida da personagem desde o período uterino, passando por hipotéticas experiências da infância, pelas relações com os pais, a família e o meio. Essa história devia, necessariamente, conter os elementos psicológicos fornecidos pelo texto de Ibsen e ter as pesquisas sobre a época, a cultura local, o folclore etc., como pano de fundo, ou contexto.

O processamento de todas essas informações estava subsidiado pelo trabalho que Eugênio Kusnet desenvolveu com o elenco.

É um tanto difícil avaliar em que medida a interferência de Kusnet pesou no resultado cênico de *Peer Gynt*. Na época fiz uma entrevista com ele mas, infelizmente, o material dessa entrevista perdeu-se. Lembro, no entanto, que o querido professor, dentro de sua iluminada humildade, não requereria para si a mínima porção dos méritos daquele espetáculo. Externava, mesmo, seu agradecimento pela oportunidade que teve de experimentar com o elenco algumas idéias de exercícios stanislavskianos que colocou no livro *O Ator e o Método*, publicado logo depois da estréia de *Peer Gynt*.

Diz Stênio Garcia que "o Kusnet foi de importância muito grande em toda a preparação do *Peer Gynt*, com suas observações e o seu enorme conhecimento de Stanislavski". Segundo Stênio, "ele supervisionava todo o laboratório, e a preocupação dele era sintetizar o processo stanislavskiano através de uma compreensão brasileira". Cita como exemplo um exercício a que chamavam "A Carta". Consistia no seguinte: antes de entrar no palco o ator escrevia uma carta a alguém confiando seus sentimentos, suas intimidades mais delicadas e fazendo uma abordagem do que seria desenvolvido naquela seqüência da cena. Era um exercício do "processo da ação inconsciente", que se integrava perfeitamente no circuito de procedimentos usados por Antunes.

"Não aplicávamos o Método de Stanislavski como modelo direto de trabalho", diz Stênio. "Mas é claro que o conhecimento de Stanislavski nos levava, dentro do processo de trabalho, a analisar uma situação de cena com todas as suas vontades e contravontades, objetivos e contra-objetivos, embora o espetáculo não tivesse um compromisso realista."

Lembrando que a peça descreve a trajetória de *Peer Gynt* dos 17 aos 90 anos, com todas as situações possíveis, Stênio enfatiza que a cada momento surge uma situação fantástica. "Tem a realidade daquilo, tem uma verdade, mas nunca na abordagem realista-naturalista: nós fugíamos disso." É preceptível aqui a tática de Antunes, a constituição realista, levada a um ponto de requinte graças à interferência de Kusnet.

O posicionamento de Antunes frente a Stanislavski, via Kusnet, era diverso, por exemplo, daquele assumido por Zé Celso. Remetendo-se à fase realista do Oficina, quando Kusnet teve importante participação, diz Zé Celso:

> O Eugênio Kusnet trabalhava conosco e, às vezes, brigávamos porque ele estranhava muito do que eu propunha nos laboratórios. Não éramos ortodoxos. No fundo, através de Stanislavski, do Actor's Studio, e mesmo de Kusnet, estávamos destruindo os estereótipos da época. Era um teatro realista, mas não aquele realismo clássico. Já existia um bicho comendo tudo por dentro. Tinha a antropofagia devorando o próprio Stanislavski, o próprio Actor's Studio, o próprio Górki[26].

Percebe-se que a divergência entre Zé Celso e Antunes Filho era de encaminhamento do que pode ser resumido como "luta anti-realista". Os dois maiores artistas de nosso teatro moderno o enriqueciam com diferentes propostas, trabalhando iguais pressupostos. A antropofagia que Zé Celso levantou como bandeira, está presente também no teatro de Antunes. O que os deferencia é o posicionamento em face do Realismo dentro do mesmo objetivo: encontrar a expressão dramática brasileira.

Em relação a Kusnet, Zé Celso trabalhava no sentido da negação – alcançar os estereótipos da época (realistas, portanto) e destruí-los. Enquanto Antunes trabalhava no sentido da transformação: dominar o Realismo como única forma de superá-lo.

Em vista disso, é obvio que a participação de Kusnet em *Peer Gynt* significou um momento decisivo no desenvolvimento interno do processo de Antunes. Possibilitou-lhe o domínio e a transcedência do Realismo numa ação simultânea.

O sistema definido na montagem de *Peer Gynt* incluiu a filosofia taoísta (através do zen-budismo) como disciplina. Detectam-se aproximação do encenador com a filosofia oriental em trabalhos anteriores, mas sem que nada atestasse concretamente o seu uso. Segundo Stênio Garcia, porém, nessa época outro título foi integrado à bibliografia básica do processo criativo de Antunes: *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, de Eugen Herrigel.

---

[26] Zé Celso, entrevista ao autor, *artes:* nº 62, 1986.

Isso tem especial interesse na medida em que nos fornece o princípio do trabalho consciente e sistemático de Antunes com o taoísmo, fazendo dele uma ponte para a exploração também sistemática da teoria do inconsciente coletivo.

"Essa é a conseqüência do tiro com o arco", diz o mestre a Herrigel, "uma luta do arqueiro contra si mesmo, que lhe penetra as últimas profundidades"[27]. Afirmação que traz implícito um processo de conhecimento que faz *tabula rasa* de estrutura cartesiana do pensamento ocidental e adota uma disciplina rígida para que o indivíduo consiga estabelecer novas relações com o mundo.

"A meta do arqueiro", escreve D. T. Suzuki, "não é apenas atingir o alvo; a espada não é empunhada para derrotar o adversário; o dançarino não dança unicamente com a finalidade de executar movimentos harmoniosos [...] o que eles pretendem, antes de tudo, é harmonizar o consciente com o inconsciente"[28].

Tais considerações Antunes transforma em dogmas para o ator.

"No tiro com arco", continua Suzuki, "arqueiro e alvo deixam de ser entidades opostas, mas uma única e mesma realidade".

Para a mesma questão, cuja finalidade é eliminar os conceitos que separam o sujeito do objeto, Antunes encontra um exemplo mais próximo no jogador de futebol. Diz que o jogador não pode pensar, deve jogar. A bola não é seu objeto, forma com ele uma unidade; e o gol não é o alvo, mas o complemento dessa unidade. Se o jogador pára, numa fração de segundo, e pensa, rompe a unidade. Também o ator em cena é um jogador de futebol ou um arqueiro zen. Não pode pensar: deve estar integrado no todo cênico, responder instintivamente a cada impulso, harmonizar o inconsciente com o consciente. Assim, o trabalho do ator não é dar a ilusão da realidade, mas revelar a verdade só possível de ser revelada no palco, uma verdade espiritual.

A introdução do livro de Herrigel serve ao espírito do método proposto por Antunes, que viria a desaguar na concepção metafísica do espetáculo, na espiritualização de todos os acontecimentos cênicos. Aqui, antes de uma solução, deparamos com o desafio que sempre moveu a poética antuneana: desenvolver meios interpretativos que conduzam a essa utopia cênica.

A Arte Cavalheiresca... é sintoma de que Antunes começa a aprofundar novos conceitos dialéticos na elaboração dramática. Aos poucos – e ao longo – a dialética irá se diluindo, cedendo lugar à concepção de opostos sob ótica zen-budista.

---

[27] *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, p. 78.

[28] D. T. Suzuki, Prefácio de *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, p. 9.

Não lhe interessam referências cênicas ao zen-budismo, como se vê em tantos espetáculos do teatro ocidental moderno. Interessam sim os meios que a filosofia oriental ensejam para a criação dramática.

Mais do que os conflitos, em uma obra dramática interessam as contradições. As portas para o "irracional" são as contradições, ao contrário do que supunham os "experimentalistas" de então (e de sempre), que partiam de uma suposta irracionalidade, perdendo-se em abstrações, sem conseguir deslindar visões sobre a condição cósmica do homem amparadas por um conhecimento da experiência histórica do homem.

Antunes fugia às abstrações e aos efeitos visuais. Empenhava-se no Realismo como preceito básico para o mergulho na realidade objetiva e, através das contradições dessa realidade, alcançar-lhe o sentido mais amplo, cósmico.

Até que ponto o pensamento taoísta foi colocado em *Peer Gynt* é algo difícil de estabelecer. Mas foi um começo. Anos depois, no CPT, Antunes teria condições de desenvolver uma estética vinculada a esse pensamento e às teorias de Jung, chegando, nos últimos anos, à lei de *complementaridade* da Teoria Quântica. Tudo isso se iniciou, de fato, na montagem de *Peer Gynt*.

O homem e a história compõem o núcleo da obra de Antunes. Não a história como força determinista e o homem como agente passivo. É, antes, uma reflexão sobre a história como o ambiente do homem. Este é sempre responsável por aquele. O estudo exaustivo, o esforço pela compreensão do meio socioeconômico-cultural em que viveu Ibsen não visa à "reconstituição", à tentativa de mostrar "como era", e sim um mecanismo para compreender o hoje através do ontem, a realidade vivida aqui e agora através daquela vivida e pensada por Ibsen.

Os contextos sociais, culturais e históricos diferentes têm o homem por denominador comum e em uma peça clássica o que mais interessa não é a circunstância histórica implícita, mas a vivência humana dentro daquela circunstância. Então, para pensar a realidade atual através de *Peer Gynt*, Antunes elegeu a reflexão que a peça lhe facultava sobre a alienação. O homem histórico que aparece em cena na montagem é o brasileiro alienado de 1970.

Anotou Jorge de Sá Miranda que "para Antunes Filho, *Peer Gynt* é um libelo contra a alienação, o escapismo, o egoísmo e também contra esse indivíduo que *está na sua* e procura resolver-se somente a si mesmo sem se incomodar com as preocupações sociais". Cita uma declaração de Antunes que diz ser a peça "um chamamento do homem a assumir a responsabilidade do seu tempo e de seu espaço"[29].

Mesmo no que diz respeito à forma estética, é essa a preocupação que permeia a obra de Antunes da época e fica claramente exposta em seus pronunciamentos. Um artigo que escreveu para o programa de *Corpo a Corpo* e que foi publicado pela *Folha de S. Paulo* diz que "os artistas e intelectuais não podem mais agir de maneira crepuscular, persistir em caminhos anacrônicos, brincar de 'faz-de-conta' com a história e simplesmente ignorar um presente real".

Entre ato de fé e manifesto, o artigo pede o desprezo às soluções mágicas e de algibeira, acrescentando:

> Só compreendo poderemos trabalhar para fazer e modificar. A "grande tirada" e a musiquinha envolvente não atendem mais à solicitação de lucidez que o momento impõe. O agir romanticamente corresponde a um ato escapista, a uma fuga da dura e penosa responsabilidade de encarar o mundo, mesmo quando pressionados em sentido contrário pelos nossos desejos e frustrações. [...] No meio artístico existe uma preocupação generalizada de busca de uma nova linguagem (estrutura formal) teatral, que corresponde ao nosso exato momento histórico. No entanto, antes de mais nada, a elaboração de qualquer tipo de espetáculo deve ser norteada pela visão de mundo do artista. A procura de uma nova linguagem não pode ser tomada como ponto de partida para o desenvolvimento criativo. A recriação da realidade pressupõe a existência e o conhecimento anterior dessa realidade.
>
> [...] As necessidades vivas de uma sociedade solicitam, continuamente, um remanejamento das estruturas do pensamento. Somente uma nova moral, aliada a uma nova compreensão totalizante e dinâmica, poderá definir uma nova forma. O artista, integrado no papel de vanguarda espiritual de uma sociedade, encontrará um novo código exclusivamente através de um longo e rigoroso processo de trabalho[30].

---

[29] Jorge Sá de Miranda, "Peer Gynt", *Folha de S. Paulo*, 19 jul. 1971.

[30] Antunes Filho, "A Nova Atitude do Teatro Brasileiro", *Folha de S. Paulo*, 22 nov. 1971 (também programa de *Corpo a Corpo*).

7. Resistir É Preciso

Nos sete anos que separam *Peer Gynt* de *Macunaíma*, Antunes Filho dirigiu onze espetáculos, contra os dezesseis que dirigira profissionalmente de *Week-End* a *Peer Gynt*. Foram sete anos de intensa atividade, tendo em vista o volumoso trabalho realizado em televisão, com dezenas de teleteatros e até uma novela.

Em uma entrevista recente, referindo-se ao que motivou a virada na sua carreira com *Macunaíma*, Antunes afirmou ter olhado ao espelho e dito: "Vergonha"[1]. Sem dúvida há exagero nesse julgamento sumário, até porque a obra realizada no interregno está longe de ser medíocre, registrando algumas criações de grande força dramática e beleza extraordinária. A *vergonha* hiperbólica de Antunes deve ser entendida no âmbito de suas expectativas enquanto criador cênico não-conformista. Ficou, ao longo desses sete anos, a andar em círculos, sem altos vôos nem grandes quedas, fazendo um teatro de manutenção, preso a uma linguagem (in)conformada no Realismo.

A visão desse período tem seu aspecto perturbador. Está longe de espelhar qualquer traço de decadência do artista e, muitas vezes, evidencia mesmo a inquietação, a necessidade compulsiva de avançar pelo território estético. Mas a tradução das propostas em imagens e movimentos não avançava por novas formas interpretativas. A busca de nova grafia se esboroava no "receituário" do encenador. Cristalizavam-se, assim, certos aspectos da grafia cênica dando a impressão de redundâncias.

---

[1] Debate no Auditório da *Folha de S. Paulo*, 30 mar. 1988.

Em vez de prospecções estéticas em busca de novos significados, do aprofundamento no conteúdo da obra até a descoberta de uma visão inédita do mundo, como determina sua utopia, Antunes chegou a recorrer a estereótipos para transmitir uma idéia geralmente otimista. Como aconteceu na cena final de *Bonitinha, mas Ordinária*, de Nelson Rodrigues, que encenou em 1973: a descoberta de Sol, simbolizando nova vida, traz todo o elenco ao palco e, num gesto de otimismo necessário, todos levantam os braços para o Sol tendo um sorriso de esperança a iluminar o rosto. É justamente esse exemplo que melhor esclarece o posicionamento artístico e ideológico do encenador no período.

Em época de normalidade tal cena denunciaria uma inspiração em colapso. A solução dramática é simplória, servindo a uma *mensagem* óbvia. Mas a época era de absoluta anormalidade tanto político-institucional quanto sociocultural, agravada por um quadro em que a economia mundial, por força da crise do petróleo, punha a nu o artificialismo do Milagre Econômico brasileiro. A ditadura militar atravessava sua fase mais tenebrosa, de arbítrios, de desmandos, de corrupção, de nenhum respeito à dignidade humana. É, portanto, nesse clima de infelicidade nacional que Antunes coloca as personagens de Nelson Rodrigues (poderia encontrar personagens mais desesperadas?) vendo no nascer do Sol a esperança de uma vida melhor, onde a criatura humana fosse respeitada e pudesse resgatar a dignidade.

Sintonizado com o seu tempo e seu lugar, Antunes patinava no limbo da História, como toda a sociedade brasileira, e não mascarava essa condição com exibicionismos formalísticos. Procurou fugir a cada momento do hermetismo, das elucubrações abstratas, do subjetivismo filosófico. Não teve medo de lançar mão de recursos narrativos elementares. Interessava-lhe que o público entendesse e comungasse com ele a esperança de um novo dia de liberdade e de respeito humano.

De maneira que, se é contraditório que a inquietação artística de Antunes não o tenha levado a avanços estéticos, o exame do contexto transforma essa contradição em coerência. A função social da arte estava em primeiro lugar. Propunha-se a preservar as conquistas estéticas e a sedimentação da cultura teatral entre nós, mas, ao mesmo tempo, tornava-se imprescindível falar claro, comunicar idéias, extrair das circunstâncias conjunturais os elementos do discurso cênico. Tratava-se, no final das contas, de buscar equilíbrio sobre o fio da navalha.

Nas declarações que passou por escrito à imprensa sobre *Compasso de Espera*, Antunes diagnosticava a enfermidade social causada por "uma espécie de vírus de país subdesenvolvido, que ataca os organismos humanos e os esfalfa em incertezas e impotências", sendo que "a repressão do exterior passa para dentro, para o espiritual". Lidar com isso no teatro, sob ameaça da censura, era um permanente desafio.

No Brasil dessa época, falar tornou-se coisa perigosa. A vida humana deixou de ter qualquer valor e, enquanto os Esquadrões da Morte proliferavam nas grandes cidades, transformando a violência em matéria cotidiana, nas masmorras político-militares a tortura era rotina. Palavra e ação, matérias-primas da criação dramática, eram práticas temerárias e rigorosamente vigiadas pelo Estado.

Nesse clima o teatro estertorava.

Em 1971 Augusto Boal foi preso. Após seis meses de interrogatórios e torturas físicas, colocaram-no em liberdade. Imediatamente o artista exilou-se dando início à longa peregrinação por países latino-americanos e europeus. Desenvolveu o conceito de "Teatro do Oprimido", nessas andanças, e alcançou projeção internacional.

Sem o líder e enfrentando aguda crise econômica, o Teatro de Arena entrou em acentuado declínio artístico, passando a ser um capítulo encerrado na História do Teatro Brasileiro. Fora do teatrinho da rua Teodoro Baima, Guarnieri apresentou a sua peça *Castro Alves Pede Passagem*, na qual, embora seguisse os pressupostos estéticos e ideológicos anteriores, apresentava sintomas da busca de novos horizontes estéticos. Segundo Guarnieri, dava-se importância "à vivência pessoal dos personagens, sem reduzi-los a esquemas sociais, sem deixá-los apenas como funções de demonstração"[2]. Mas o retorno do árido universo dos *slogans* políticos para o chão dos homens se mostraria quase inviável.

Em 1971 o Teatro Oficina montou *Gracias Señor*. O espetáculo registrava clara influência do Living Theater. E Zé Celso concorda, em parte, com isso, mas deixa claro que o espetáculo

> na verdade nasceu dentro de nós mesmos. Foi em 1970. Um ano bruto, de tortura, de fascismo da mídia, do Médici, da Copa do Mundo. A porrada foi mais forte do que a de 64. Porque caía direto em cima da gente. Tudo era desconcertante. Foi o ano das drogas, também. O pessoal que tinha se unido a nós em 68 foi a maior vítima. Todo mundo estava desconjuntado. Ficamos quase um ano sem trabalhar. Em dezembro nos trancamos no Teatro Oficina pra ver o que tinha

---

[2] *Teatro em Movimento*, p. 59.

> acontecido conosco, com o nosso corpo. E começamos a descobrir uma esquizofrenia muito grande na gente. Havia uma forma externa, uma máscara, uma couraça. Mas uma energia muito grande continuava viva, apesar de já ter começado o massacre cultural. Então, durante um mês, fizemos o trabalho a partir de nós mesmos. Depois trabalhamos nele cladestinamente. Buscávamos em nós mesmos uma coisa de querer voltar[3].

Gracias Señor foi a mais radical experiência de Zé Celso. Depois dela, viajou pelo Brasil com o grupo, numa forma de vida comunitária parecida com a do Living. E a última montagem do Oficina ocorreu em 1973, com *As Três Irmãs* de Tchécov. Durante a temporada o ator Renato Borghi, último integrante do antigo elenco, despediu-se do grupo que ajudou a fundar e a crescer. A partir de então o Oficina passava a ser, de fato, sinônimo de Zé Celso.

Ano seguinte, após ter sido preso, Zé Celso optou pelo exílio, sendo acompanhado por vários dos novos elementos do grupo. Passou a trabalhar "nas condições subterrâneas que fossem possíveis", aguardando o momento propício para voltar à superfície[4], o que ainda não aconteceu, dezesseis anos após a montagem de *As Três Irmãs*.

O desaparecimento do Arena e a submersão do Oficina na clandestinidade marcaram o fim de uma época. Desde o aparecimento dos encenadores brasileiros, no final da década de 50, significando o estádio decisivo do processo modernizador do nosso teatro, Augusto Boal, Antunes Filho e Zé Celso foram os mais polêmicos criadores, trazendo contribuições inestimáveis, inovando as prerrogativas estéticas, alargando generosamente os conceitos dramáticos entre nós. A partir de 1974 restou apenas Antunes Filho, trabalhando em condições adversas, dentro da conjuntura hostil, mas levando a bandeira do teatro como arte dinâmica e de fundamental importância à experiência de um povo.

Por este ângulo e tendo em vista o fato de Antunes jamais ter abaixado suas exigências, nunca ter barateado o exercício cênico (ainda que fazendo um teatro dito "comercial"), ele se transformou num dos casos raros de "resistência cultural" no Brasil sob a ditadura. Entendia-se "resistência", normalmente, como uma forma de discursar contra o regime, mesmo com o sacrifício da arte do intérprete e do encenador, mas a "resistência" praticada

---

[3] *artes:* nº 62, 1986.

[4] *Idem*. Zé Celso respondia sobre teatro de resistência, quando declarou: "Resistência sim, mas não no sentido de dizer *não* simplesmente, e sim de continuar o trabalho, de levar o teatro pra frente, nas condições subterrâneas que forem possíveis, até poder aflorar na superfície".

por Antunes foi outra. Foi no sentido de preservar o teatro defendendo-o desde o núcleo, mantendo-o culturalmente equipado, exigindo do ator o máximo em termos técnicos e culturais. Pensar em avanços estéticos nesse período seria o mesmo que buscar camuflagem à própria alienação. E era contra a alienação que Antunes brigava. Mais do que nunca, a questão que se apresentava ao teatro brasileiro era de ordem ética e não estética.

Quando se comenta esse período, o destaque absoluto é para a censura. Mas, por ignominiosa que fosse a censura, por mais insegurança que trouxesse ao teatro, mutilando ou proibindo textos, interditando espetáculos prontos e lançando companhias em prejuízos irreparáveis, ainda assim não foi o mal maior. A verdadeira desgraça eram os efeitos no corpo teatral da situação sociopolítica nefasta, que fazia o homem trancar-se dentro de si mesmo, sem fé e à deriva num mar de valores oficiais degradantes. Medo, desconfiança, ressentimentos eram as propriedades sociais. Entende Zé Celso que se efetuava uma lobotomia, provocando a perda da memória cultural[5], o que, na visão de Antunes Filho, significava uma interiorização nos indivíduos dos aparatos repressores do exterior. A censura, no final das contas, não era mais do que um instrumento aplicado diretamente sobre o produto artístico. O produto, no entanto, encontrava-se geralmente deteriorado pelas próprias condições conjunturais em que fora gerado.

A televisão começou a invadir o espaço do teatro aparecendo como o melhor campo de trabalho para os profissionais. Por outro lado, criou-se o mito de que sem uma "estrela" da TV dificilmente um espetáculo teatral faria sucesso. Mas a verdade é que se a televisão surge como possibilidade de sobrevivência ao profissional, cobra deste um preço extraordinário: condicionar-se a uma forma de expressão pseudo-naturalista, que vicia tanto o ator quanto o público, impondo uma única perspectiva ideológica ao espetáculo: aquela admitida pelo sistema repressor.

Para Antunes Filho a televisão era um meio familiar. É interessante notar, porém, que nessa época, quando o pessoal do teatro debandava para a TV e entregava-se ao naturalismo televisivo, Antunes transferia para essa mídia a investigação estética. No teatro mantinha-se dentro do limite do possível, sem forçar a barra além do permitido pelas circunstâncias, mas na televisão subverte o estabelecido, arrebenta a linguagem oficial.

---

[5] *artes:* nº 62, 1986.

Dirigiu uma novela na TV Record, escrita por Leilah Assunpção procurando desestruturar as convenções que informavam esse tipo de manifestação dramática. O baixo índice de audiência forçou o rápido término da novela. E Antunes, embora tivesse todas as condições para fazer carreira em uma grande rede (ao custo, é claro, de entrar no sistema), preferiu se fixar na TV Cultura onde tinha liberdade para realizar suas experimentações. Ali dirigiu dezenas de teleteatros, alcançando uma linguagem pessoal e chegando a momentos antológicos. Como na adaptação que fez para o vídeo da peça de Nelson Rodrigues *Vestido de Noiva*. Para J. N. Pinto, crítico de TV de *O Estado de S. Paulo*, "Antunes Filho conseguiu realizar o momento mais sério e mais criativo que a ficção já teve na televisão do Brasil". E o entusiasmo do crítico vai mais longe ao afirmar que "da mesma forma que o *Vestido de Noiva* de Ziembinski nunca foi esquecido, a adaptação de Antunes Filho para a TV será sempre um marco, uma espécie de clássico da TV de ficção no Brasil"[6]. Em crítica também entusiasmada, Jairo Arco e Flexa enfatiza que, sendo fiel ao texto, o diretor usou "uma linguagem essencialmente de televisão"[7].

Pelo substancial volume e pela reconhecida qualidade, o trabalho de Antunes na televisão merece um estudo especial. O que interessa registrar agora é o fato de a televisão ter funcionado para ele, até 1978, como espaço de experiências estéticas, quando para o teatro em geral funcionava como instrumento pasteurizador. Mais uma vez ele ficou no contraponto.

Para a montagem de *Peer Gynt* criara sua própria companhia, a "Antunes Filho Produções Artísticas". A essa altura, no entanto, o sistema de companhias entrara em colapso. Não passava de uma forma jurídica que na prática achava-se destituída do seu aspecto organizacional característico: elenco fixo, técnicos contratados por razoável período e todas as implicações sociais decorrentes.

Começavam, então, a proliferar os "produtos independentes", geralmente diretor ou ator que planejava uma montagem, contratava o pessoal necessário apenas para aquele trabalho, desfazendo-se a equipe tão logo se encerasse a carreira do espetáculo. Também adquiriam impulso as "cooperativas", onde lucro ou prejuízo era dividido entre todos. A precária administração da

---

[6] J. N. Pinto, "Momento mais Alto da Ficção Brasileira na TV", *O Estado de S. Paulo*, 3 jan. 1975.

[7] Jairo Arco e Flexa, "O Bom Teleteatro", *Veja*, 25 dez. 1974.

maioria dos grupos formados em termos cooperativos não permitia a consolidação e o grupo se desfazia, igualmente, depois de um ou dois espetáculos.

Uma simples observação sobre os quatro únicos espetáculos montados pela Antunes Filho Produções Artísticas revela a tática elementar das "companhias": variar gêneros e buscar alternâncias de produções caras e outras mais econômicas, na tentativa de equilíbrio financeiro. Assim é que, depois de *Peer Gynt*, leva à cena o monólogo de Oduvaldo Viana Filho, *Corpo a Corpo*, a seguir, uma peça cenicamente mais ambiciosa, do mesmo autor, *Em Família*, e, por fim, a comédia policial de Anthony Shaffer *O Estranho Caso de Mr. Morgan*.

A tentativa de equilíbrio financeiro passava, necessariamente, por critérios que atingiam o núcleo da esfera criativa. Não que Antunes fizesse "concessões" no sentido de baratear o processo criativo lançando mão dos modismos e adotando formas pasteurizadas, mas via-se limitado, às vezes até o constrangimento, pelos textos de conveniência.

Esse constrangimento detectaram alguns colunistas que entendiam suas justificativas, expressas no artigo-manifesto publicado no programa de *Corpo a Corpo*, como desculpas pelo fato de estar encenando um monólogo depois da povoada e vibrante montagem de *Peer Gynt*. No artigo, Antunes começa dizendo que "nada mais inerente ao momento em que vivemos do que o monólogo" E estende o ponto de vista: "É uma espécie de autoanálise: corrobora e afirma a constatação do não-imobilismo na autopensação brasileira"[8].

É possível que isso implique desculpas pelo gênero escolhido, mas denota, igualmente, a disposição de Antunes de, mesmo na adversidade, atuar criticamente sobre temas brasileiros do momento. O material dramático de *Corpo a Corpo* fora extraído por Vianinha da experiência da classe média brasileira desse período. Anotou Sábato Magaldi que "se o texto representa uma admirável análise da nossa marginalização, o espetáculo de Antunes Filho lhe dá sopro cênico"[9].

Era um espetáculo realmente belo, emocionante e fincado naquele momento da sociedade brasileira, quando o homem perdia-se entre ética e conveniência, entre a solidariedade e o dinheiro. A dramática e solitária noite de Vivacqua (publicitário que oscilava entre a visita à mãe enferma e a viagem profissional ao exterior, e nessa dúvida passava em revista suas grandes omissões humanas) foi transformada pela direção de Antunes e pela brilhante interpretação de Juca de Oliveira numa radiografia da pequena classe média brasileira, em vias de proletarizar-se e lutando desesperadamente por ascender.

---

[8] *Corpo a Corpo*, programa de mão.

[9] Sábato Magaldi, "Corpo a Corpo", *Jornal da Tarde*, 8 dez. 1971.

O monólogo de Viana Filho sintetiza as questões que Antunes tornara prioritárias naquela época. De certa maneira, Vivacqua é outra versão de Jorge, o publicitário de *Compasso de Espera*, e tanto neste quanto naquele o que está em pauta é a alienação, tema sublinhado em *Peer Gynt*. É óbvia a preocupação em examinar, por meio do drama, esse estádio da sociedade brasileira orquestrado pela ditadura militar e contextualizado pelo falacioso Milagre Econômico. O que Antunes denunciava em sua obra era a tendência de cada brasileiro em se tornar uma ilha, voltando-se para dentro de si mesmo, furtando-se às responsabilidades sociais, enredando-se num individualismo estéril e socialmente pernicioso.

A ação crítica do encenador sobre o momento histórico está caracterizada e evidente. O problema reside na linguagem cênica: ainda que a encenação de *Corpo a Corpo* brilhasse pela concepção inteligente, encerrava-se na esfera do convencional realismo poético.

Na montagem de *Em Família* percebe-se a tentativa de aliar esquemas convencionais da encenação com símbolos que aparecem agregados ao corpo do espetáculo. Bonecos representando figuras humanas em tamanho natural, por exemplo, tingiam a totalidade realista com pinceladas expressionistas. Embora não se tratassem de "golpes de efeito", o fato é que esses elementos não foram engendrados no interior do processo criativo. Eram incidentes.

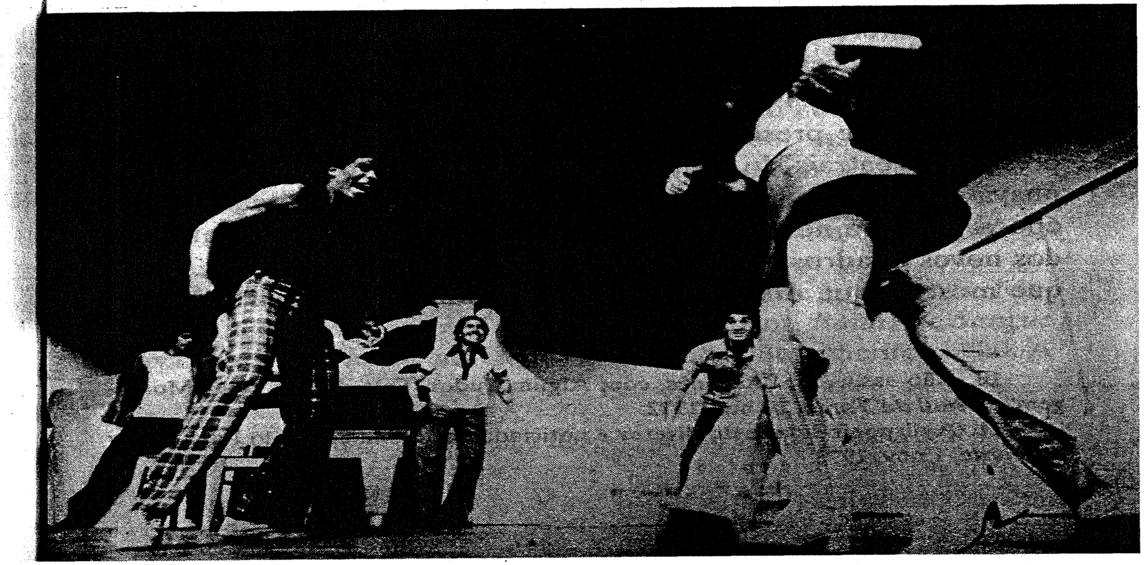
Tais recursos denunciavam a desagregação da linguagem e outorgavam certo impressionismo à crítica social implícita no espetáculo. Com isso revelavam também o caminho feito de descaminhos do encenador.

O fato é que Antunes procurava adaptar-se às circunstâncias e criar um sistema próprio, que lhe possibilitasse um trabalho evolutivo dentro do contexto adverso. Errava, porém, ao prender-se à concepção inviável de "companhia". Isso o obrigava a constituir repertório que atendesse não às suas preocupações artísticas, mas às exigências do mercado.

Em Família tinha elenco numeroso, encabeçado por Paulo Autran, e não recebeu qualquer auxílio da CET-Comissão Estadual de Teatro. A bilheteria não foi suficiente para cobrir as despesas e a companhia viu-se em situação delicada: precisava recorrer a uma peça assumidamente comercial, capaz de recuperar as

Em Família, 1972. Paulo Autran e Carmen Silva. (Foto: Arquivo Antunes Filho)

Bonitinha, Mas Ordinária, 1971. (Foto: Arquivo Antunes Filho)



finanças. E, novamente, Antunes recorre à comédia policial. A peça escolhida, *O Estranho Caso de Mr. Morgan*, vinha credenciada por dois prêmios importantes dos Estados Unidos: O "Tony", como melhor texto e melhor espetáculo de 1971 e o troféu "Edgar", da Associação dos Escritores Americanos de Mistério. Mas, se esses prêmios referenciavam a qualidade do texto no seu gênero, não mudavam o fato de ser a peça destinada ao entretenimento puro e simples.

A notícia da estréia no *Jornal da Tarde* aparecia sob o título: "Antunes, com algum pudor, fala de sua nova montagem". O constrangimento, portanto, tornara-se visível. E parece que Antunes tentava conciliar retoricamente a função de criador de espetáculo ao produtor atento ao mercado. Consta do artigo que ele vê na peça policial "a aventura da existência, o sistema selvagem, o arrivismo, as razões criminosas, a cobiça, o pânico, a frustração, a traição, o beco sem saída, a *dêbacle*, a má-fé, a falsa camaradagem, a armadilha humana, o remorso, o grito sufocado, tudo levado ao extremo, ao paroxismo, permitindo mostrar em conhecimento vertical a terrível e bela poesia dos abismos humanos"[10].

É evidente que nessa retórica triunfa a vontade de imprimir certo ar de transcendência a um espetáculo feito com habilidade e superior capacidade artesanal, mas sem qualquer risco artístico.

A "companhia" levou-o a um beco sem saída. Ou a mantinha com sacrifício de seus ideais cênicos ou a encerrava. Optou pelo encerramento. Junto à divulgação do espetáculo começa a divulgar sua decisão de "aceitar convites de outros produtores"[11]. O fato é que ele, de repente, via-se prisioneiro dos estigmas que tentava combater. Para continuar produzindo os próprios espetáculos, fazia-se necessário entrar no sistema, alienar-se dos fatos sociais em favor do que mais rendesse economicamente.

Como vice-presidente da Associação de Produtores e Empresários Teatrais do Estado de São Paulo (APETESP), empenhava-se nas discussões sobre as alternativas para o teatro nessa época. Havia a necessidade de uma redifinição do teatro em face dos novos quadros apresentados pela vida político-social. "Temos que mostrar que o teatro é uma necessidade espiritual e social", propagava Antunes, "que é diversão, em um nível onde o homem vê os problemas de sua época e discute os seus próprios"[12].

---

[10] Não-assinado, "Antunes, com Algum Pudor, Fala de sua Nova Montagem", *Jornal da Tarde*, 20 out. 1972.

[11] A disponibilidade do diretor é noticiada na coluna de Paulo Lara, *Folha da Tarde*, 1 nov. 1972.

Mas a questão da produção e da distribuição de espetáculos é que, de fato, se colocava. As várias fórmulas experimentadas por diferentes empresas eram analisadas. O que se tentava, no fundo, era encontrar meios para garantir a sobrevivência da arte dramática entre nós, com o mínimo de dignidade, nessa terrível travessia histórica. As cooperativas, que lançavam a prática da criação coletiva; os vários empresários que apostavam na edição brasileira do sistema *off*-Broadway, estreando seus espetáculos fora do eixo Rio-São Paulo; e até um retorno de pequenos grupos à prática do mambembe, montando peças despretensiosas e de produção barata com o fim de viajar com elas, compunham esse complexo de buscas de sobrevivência.

A alternativa que se apresentava a Antunes era, realmente, a de oferecer seus serviços aos produtores, já que produções próprias implicavam desgastes extras e nenhuma possibilidade de retomar as pesquisas estéticas.

Aceitou o convite do produtor Carlos Imperial e dirigiu a versão paulista de *Check-Up*, de Paulo Pontes. A peça estava no mesmo âmbito de preocupação social daquelas de Oduvaldo Viana Filho. Pertencia, digamos, à mesma escola. Mas, ao contrário da força interpretativa que Antunes imprimiu em *Corpo a Corpo* e *Em Família*, manteve-se no limite conformado da comédia de costumes em *Check-Up*. Honrou o compromisso com todo o profissionalismo, com a sempre admirável capacidade artesanal, mas não foi além disso.

Nas duas encenações seguintes percebe-se a vontade de encontrar meios para dar sua contribuição pessoal à linguagem. Mas, tanto em *Bodas de Sangue* quanto em *Bonitinha, mas Ordinária*, essa contribuição preocupava-se muito com a "criatividade", quase o oposto da criação artística substantiva.

Bodas de Sangue marca o segundo encontro de Antunes Filho com a dramaturgia de Federico García Lorca, sem que isso implicasse nova parceria poética do encenador com o autor, como em *Yerma*.

Produzida por Sandro Poloni para a volta de sua esposa, Maria Della Costa, ausente há três anos dos palcos, *Bodas de Sangue* estava destinada a ser, antes de tudo, um acontecimento social. A estréia deu-se num clima de ostentação da sociedade paulistana, com a presença do governador e "demais autoridades". Alguns viram na movimentação da estréia uma tentativa de resgatar o teatro elitista, à moda do TBC.

---

[12] Não-assinado, "Teatro: uma Imagem para o Futuro", *Folha de S. Paulo*, 21 set. 1972.

Antes da estréia, João Apolinário falava do espetáculo com entusiasmo. Acreditava estar sendo preparado "o acontecimento mais importante deste final de temporada, numa fase do teatro paulista tão sem esperança e sem valores que possam ser arrolados", dizia. E registrava que, de janeiro até fins de setembro de 1973, quando escreveu o artigo, "o teatro em São Paulo viveu, sobretudo no plano artístico, talvez os seus mais melancólicos dias dos últimos anos"[13].

Não que o espetáculo em si tenha decepcionado o intelectual luso-brasileiro, mas o que viu na platéia o chocou. Falou da frivolidade daquele público que se pavoneava "com suas garridas gravatas borboletas (os homens) e os tufos longos (as mulheres) de suas esvoaçantes e incrédulas maneiras de imitarem os europeus". Percebeu que, para o entendimento dessa platéia, o poema trágico de Lorca se reduziu a uma história de adultério em que a honra é "lavada com o sangue dos machos e o desespero das mulheres"[14].

Quanto ao espetáculo em si, Apolinário ressalta a linguagem simbólica que põe em cena o Poeta, "cuja onipresença deve ter consolado pelo menos os críticos".

Décio de Almeida Prado nota que a "encenação de Antunes Filho explicita e acentua cada traço da peça e de seus personagens". Depois de lembrar que Neruda via Lorca como "um relâmpago físico, uma energia em contínua rapidez, uma alegria, um resplendor, uma ternura completamente sobre-humana", conclui que "alguma coisa desse milagre poético sugere o belíssimo espetáculo do Auditório Itália"[15].

Mas a própria crítica de Décio de Almeida Prado, conquanto elogiosa e francamente favorável à encenação, não é animada pelo calor com que o crítico recebera, onze anos antes, *Yerma*. Apesar do perigo em se especular dados subjetivos alheios, é provável que o crítico tenha percebido a grande compreensão do diretor quanto ao material poético sobre o qual trabalhava, mas também um certo distanciamento entre ele e o poeta. Ao contrário de *Yerma*, onde havia paixão, nessas *Bodas de Sangue* havia um risco calculado.

Do risco calculado, porém, emergia um novo material expressivo que o diretor viria a recolocar em montagens da fase seguinte: as crianças. Referindo-se a essa presença, Apolinário faz em sua crítica uma citação sem nomear o autor: "Existe uma criança brincando entre os destroços da nossa Civilização: ela se salvará?". É nesse sentido que melhor se entende a intervenção das crianças, constituindo elemento de resistência e mensagem de alento: as crianças simbolizam o renascer, a continuação, a permanência do homem e seu triunfo sobre as adversidades.

Consta de um artigo publicado pelo *Jornal da Tarde* que "Antunes qualifica *Bodas* como um espetáculo de resistência: o grupo de crianças que percorre todo o espetáculo mostra que nem tudo está minado e corrompido pelas regras e imposições de estrutura opressiva, mas há ainda o cheiro de liberdade. O objetivo da montagem está expresso na frase: a tragédia da luta pela liberdade que não se consegue alcançar"[16]. As crianças, no final das contas, são uma mensagem de otimismo.

Também em *Bonitinha, mas Ordinária* a abordagem otimista, sem muita preocupação com aprofundamento temático, se faz notar. Ao estrear a peça, Antunes declarou: "Tenho uma proposta de otimismo perante a cultura brasileira. Creio que podemos sair da 'fossa' e, com solidez de pensamento, superar as dificuldades que estamos enfrentando"[17].

Apesar de *Bonitinha* ter recebido grandes elogios da crítica, em especial de Sábato Magaldi, e ter merecido aplausos de Nelson Rodrigues, é o momento mais débil da ligação entre o encenador e seu dramaturgo favorito. A solução otimista da cena final, já comentada, deixa claro o tom discursivo que Antunes imprimiu ao espetáculo, contrariamente à investigação de meios que realizou na montagem anterior de Nelson Rodrigues (*A Falecida*) e das que faria no futuro.

Observou Mariângela Alves Lima:

> Se o contraste entre as ações executadas em cena e o impulso contraditório da personagem central é o ponto central da construção da peça, a encenação conserva-se dentro dos limites desse jogo. Não vai além do que está explícito, não procura criar um clima que seria o resultado dessa tensão permanente[18].

---

[13] João Apolinário, "Maria, Lorca e Antunes: um Grande Espetáculo?", *Última Hora* (SP), 22 set. 1973.

[14] João Apolinário, "*Bodas de Sangue* em Noite de Badalação", *Última Hora*, (SP), 12 out. 1973.

[15] Décio de Almeida Prado, "Milagre Poético", *Veja*, 24 out. 1973.

[16] Não-assinado, "Antunes Dedica suas Bodas à Criança. E à Liberdade", *Jornal da Tarde*, 12 out. 1973.

[17] Sábato Magaldi, "No Palco, a Poesia de Nelson que o Teatro Nunca Soube Mostrar", *Jornal da Tarde*, 29 fev. 1974.

[18] Mariângela Alves de Lima, "Montagem Mostra Eficiência Técnica", *O Estado de S. Paulo*, 31 jan. 1974.

Com a peça de Nelson Rodrigues, portanto, Antunes repete uma ótima leitura do texto, como fizera com *Bodas de Sangue*, mas sem entranhamento verdadeiro no seu universo. Usa-o, antes, para dar seu recado otimista, para dirigir à platéia mensagens de esperança cristalizadas em quadros alegóricos "criativos". Se em *Bodas* a presença das crianças revela uma solução nova, que seria usada com vigor futuramente, em *Bonitinha* a coisa se inverte: apóia-se em descobertas cênicas anteriores. No palco aparecem as cadeiras e os jornais para o jogo de faz-de-conta teatral, elementos marcantes de *A Falecida*.

Substituir a prospecção estética por mensagens otimistas era uma atitude de momento que se revelava insustentável. Isso, junto ao fato de estar a serviço de produtores, podia levar Antunes a novos constrangimentos. O que se constata logo mais, quando, já sob contrato para dirigir o *vaudeville* de Feydeau *Tome Conta de Amélie*, diz em uma entrevista: "Agora eu quero descansar um pouco e dirigir uma comédia de Feydeau, com Maria Della Costa. Mas, depois, eu vou dirigir algo que espero há muitos anos. Espere só"[19]. Desta vez antecipa as desculpas.

A montagem do *vaudeville* representou o fundo do poço desse período na carreira de Antunes. Nada, a não ser a sobrevivência econômica, justifica essa direção. Observou Sábato Magaldi que "a montagem de *Tome Conta de Amélie*, em tempos normais, seria bem acolhida, como prova de uma diversificação sempre proveitosa. No panorama de agora, ela parece o triste signo de um beco sem saída em que enfiaram o nosso teatro"[20].

E nesse "beco sem saída" encontrou-se, surpreso, Antunes Filho.

Antunes sentia-se marginal no teatro, embora respeitado como o mais completo dos nossos encenadores. O sentimento de marginalidade ocorria em função de seu posicionamento de absoluto radicalismo nas questões artísticas. Na fase em que abriu fogo contra os espetáculos "sensoriais", abstratos, não poupou os que faziam dos convencialismos cartesianos meio de vida:

> [...] uma nova atitude e uma nova sensibilidade estão pelas ruas do mundo. E a juventude anda carente e desconfiada. Ela prefere, e nisto está certa, uma coisa que não entende, do que outra que ela sabe que não leva a nada. E nós também,

---

19. Nelson Rubens (entrevista com Antunes), *Última Hora* (SP), 11 mar. 1974.

20. Sábato Magaldi, "Antunes Filho Gosta de Feydeau?", *Jornal da Tarde*, 5 set. 1974.

> como a juventude, desconfiamos de um certo tipo de teatro racionalista, cujos senhores são doutores de blá-blá-blá cartesiano e os senhores raposões, proprietários da experiência e de modelos que já não correspondem à realidade. Nesse teatro racionalista, viciado, as soluções são dogmáticas e fechadas (como uma "coisa" eterna), as palavras luzidias e a sintaxe crepuscular. Em nome de um humanismo qualquer as palavras encastelam-se no vazio. Percebe-se o escapismo na experiência apresentada e no falso culturalismo. É um rosário de fatos passados aplicados na análise do "agora-já" concreto da realidade[21].

Além desses pontos de vista, transformados em cavalos de batalha no meio teatral e pelos quais muitos se sentiam atingidos, havia a questão do ator. Por ocasião do lançamento de *Bonitinha, mas Ordinária*, um repórter pergunta a Antunes se é verdadeiro o boato de que ele massacra os atores. Resposta:

> Se massacrar é obrigar o ator a estudar, a assumir a responsabilidade do momento em que vive, é fazer do ator o senhor dentro do palco e dentro da história em que ele participa, então, nesse sentido, massacro o ator. Eu o quero independente, eu o quero senhor absoluto do palco. [...] o ator terá que ser ao mesmo tempo cientista, artista, físico, matemático, professor de literatura, político e sociólogo. Pode ser meio utópio o que eu vou dizer, mas o ator será a grande síntese do conhecimento humano. [...] Se mostrar tudo isso ao ator é massacrar, então eu massacro[22].

Em outra entrevista a pergunta é sobre "o que acha do ator de televisão", referindo-se, é claro, à evasão de atores do teatro para a TV. Resposta:

> Eu não acho nada. Eu só lamento que bons atores estão se perdendo na televisão. Principalmente porque são inseguros. Se voltarem ao teatro o que receberiam daria muito bem para sobreviverem. É lamentável que atores reconhecidamente talentosos tenham se afastado do teatro para ganhar, na maioria dos contratos que assinam com a televisão, um pouquinho mais[23].

Esses discursos carreavam mais animosidade do meio que ficava na defensiva e o acusava de fascista. Aliás, os títulos de fascista e ditador eram-lhe concedidos quase que por unanimidade. Assim, sentia-se cada vez mais solitário em sua fé no teatro. Após o fim do casamento com Maria Bonomi que, mais que companheira, foi a parceira na grande aventura da arte, a solidão passou a ser um dado concreto no seu cotidiano. Lidar com ela implicava novo aprendizado. Declarou em uma entrevista:

---

21. Oswaldo Mendes, "Antunes Filho Definindo suas Posições", *Última Hora* (SP), 18 jul. 1972.

22. Não-assinado (entrevista com Antunes), *Diário de S. Paulo*, 4 dez. 1973.

23. *Última Hora* (SP), 11 mar. 1974.

> Eu sou um sujeito sem dinheiro, triste, sem mulher e sem ilusão também. O meu amor é o meu filho Cássio, de doze anos, uma criatura que preservo muito. Olha, no fundo sou uma pessoa unilateral e não sei se vou mudar aos quarenta anos de idade[24].

Mais do que nunca se falava na morte do teatro. O palco amordaçado, como definiria Yan Michalski, estava impossibilitado de atuar criticamente sobre os processos sociais que lançavam o país no vácuo cultural e na crescente degradação dos valores. Reprimido, vigiado, aviltado, o teatro estava longe de refletir, quanto mais de incorporar, as genuínas preocupações da platéia. Virou entretenimento frívolo, permeado de desencanto, mendigando à televisão formas expressivas emasculadas por um naturalismo de conveniência, pela caricatura da caricatura, sem humor nem amor.

Foi nesse clima desesperançado que Ruth Escobar realizou o 1º Festival Internacional de Teatro, trazendo a São Paulo uma inquietação artística que mais evidente tornava a pobreza imposta ao nosso espírito pela ditadura.

Se quatro anos antes o ambiente não conseguira assimilar o trabalho de um grupo como o Living Theater, agora o excitado ressentimento intelectual não pode admitir as tão avançadas quanto sutis teses dramáticas de Grotovski. O grande revolucionador do teatro contemporâneo veio realizar palestras. Falou do teatro como encontro, da tensão dramática como propriedade da relação humana na busca espiritual, e se tornou motivo de anedotas. Notou Yan Michalski que "no Brasil, bem de acordo com o nosso volúvel temperamento, Grotovski deixou de ser o profeta com a mesma rapidez com que antes havia sido promovido a essa função"[25].

Mas esse mesmo Festival revelou aos brasileiros outro gênio que viria a causar forte impressão sobre Antunes Filho e, com o passar do tempo, viria a assumir a condição de maior mito do teatro contemporâneo para jovens que, na época, eram muito crianças e sequer freqüentavam teatro: Robert Wilson.

Os "Byrds", como se autodenominavam os membros da Fundação Byrd Hoffman, onde Wilson sediava suas atividades, começaram a chegar a São Paulo no início de dezembro de 1973. Lembra Luiz Roberto Galizia, que logo se juntou ao grupo na condição de tradutor: eles chegaram de maneira um tanto independente, em pequenos grupos ou então sós. O propósito era realizar testes com atores brasileiros que completassem o elenco (de quase cem figuras) e iniciar laboratórios, enquanto Wilson, que apresentava uma peça em Milão, não chegava. Centenas de jovens apresentaram-se aos testes e muitos sentiram-se decepcionados com a descrição do espetáculo feita por Mel Andringa, o diretor de cena, assim como com a cena representada por Sheryl Sutton, a título de exemplificar a ação. Por outro lado, o "exotismo" daquela maneira de representar, os exercícios de corpo, os laboratórios de dança, conseguiram segurar bom número de elementos. Não o suficiente, contudo. Ao chegar, Bob Wilson "incentivou os participantes a trazer amigos para os ensaios e ele mesmo agiu assim, trazendo gente que conheceu ocasionalmente nas ruas de São Paulo", segundo Galizia[26].

A resistência do meio foi quebrada certamente graças ao empenho dos "Byrds", à segurança com que desempenhavam suas funções e à grande generosidade implícita no próprio método sobre o qual trabalhavam. Conta Galizia que já na segunda semana de laboratório um grupo de atores brasileiros, recrutados, se reuniu para "questionar a validade do trabalho", já que ninguém "sabia absolutamente nada sobre o que a peça a ser produzida iria abordar". Um ator profissional disse que o grupo estava sendo usado como "marionete" e a maior parte desses atores abandonou o trabalho na mesma tarde. Havia também os que se entediavam com os laboratórios e desapareciam. Muitos destes voltaram às vésperas da estréia e conseguiram pequena participação.

De qualquer modo o ambicioso projeto de Bob Wilson foi à cena no Teatro Municipal de São Paulo, superando outros contratempos. O primeiro foi previsto e remediado: *A Vida e a Época de Joseph Stalin*, título do espetáculo, teve mudado o nome do "protagonista" para Dave Clark, a fim de evitar confrontos com a censura. Inesperadamente, contudo, o prefeito do município decidiu impedir a apresentação da peça no Municipal, já que ninguém tinha "idéia muito clara do tipo de espetáculo que estava para estrear". O elenco, então, ocupou o teatro e se recusou a sair. "Jornalistas, câmeras de televisão, a polícia, transeuntes curiosos, amigos, artistas, todo tipo de gente que, por uma razão ou outra, foi informada da proibição, participou da confusão, a favor ou contra aquela estranha peça que durava doze horas e que sequer havia estreado". O prefeito voltou atrás em sua decisão e os funcionários do teatro, sem entender nada daquele espetáculo e sem ocultar a má vontade, tiveram que obedecer a ordem de subir o pano. Assim o público paulista pôde ver um dos mais importantes e belos espetáculos já apresentados no país. Poucos entenderam a grande revolução nos conceitos de teatro que teve lugar naquele palco. Mas quem viu o espetáculo jamais o esquecerá.

---

[24] *Idem, ibidem*.

[25] Yan Michalski, apresentação da 3ª edição de *Em Busca de um Teatro Pobre*.

[26] *Os Processos Criativos de Robert Wilson*. Fonte básica sobre a permanência e a apresentação de Bob Wilson em São Paulo. Frases entre aspas são de Luiz Roberto Galizia.

Os corredores do Teatro Municipal, durante os intervalos, viravam palco onde consagradas figuras do teatro local faziam demonstrações de uma desequilibrada câmera lenta. Quem mais vibrava e fazia discursos com duas ou três frases lapidares era Antunes Filho. Entendia o espetáculo como um absoluto divisor de águas. E talvez enquanto via *A Vida e a Época de Dave Clark*, Antunes tenha concebido seu projeto definitivo: a criação do CPT – Centro de Pesquisa Teatral. Além do espetáculo, percebia o processo de trabalho que lhe confirmava não haver, decididamente, outra maneira de se fazer teatro senão através da entrega incondicional ao trabalho. O teatro não é um momento na vida do artista, mas a própria vida.

Define-se, então, a natureza utópica do teatro.

Não sendo o teatro mera representação da vida, estão alargadas suas fronteiras e ele se revela espaço de universos ignotos, organizados por leis do espírito, que só o artista visionário alcança e traduz através de formas reveladoras. O ator, dentro desse espaço utópico, é o artista do conhecimento e da liberdade. No ponto de vista de Antunes, a liberdade não é o domínio do prazer pelo prazer, ou do poder, mas o ato do indivíduo se investir de responsabilidade ética enquanto cidadão e enquanto ser cósmico.

O que o fascinava no processo de Bob Wilson era essa grande liberdade que permitia chegar a novas dimensões cênicas, a novos conceitos dramáticos, a um novo sistema ideológico.

Quatro anos depois, ao apresentar *Macunaíma*, todo mundo apontou em coro influências de Bob Wilson no espetáculo. Mas a natureza dessa influência jamais ficou clara. Apontava-se, como registro da influência, a "câmera lenta" em que se movimentavam as estátuas. E, realmente, existe aí uma influência, na medida em que essa liberdade de conceber uma forma expressiva e torná-la verdadeira Antunes viu de sobejo no espetáculo de Bob Wilson. Mas, nesse caso, forma e conteúdo não passam de "referências". A câmera lenta usada por Antunes faz contraponto à agilidade, às vezes verdadeiro frenesi coletivo, da ação. É um recurso narrativo, e não como em Bob Wilson, a própria "narração". O pensamento gerador e o objetivo do gesto, embora resultem esteticamente parecidos, refletem posicionamentos quase opostos na concepção de teatro de um e de outro encenador.

Contudo, até 1978, apenas Antunes Filho apresentou em seu trabalho a marca da passagem de Bob Wilson por aqui. É estranho que, mesmo entre os atores brasileiros que participaram da montagem paulista de *A Vida e a Época de Dave Clark*, não tenha surgido nenhum elemento que se empenhasse em aplicar esses novos conhecimentos no teatro local. Exceto no caso de Luiz Roberto Galizia, que foi aos Estados Unidos com o fim de estudar o teatro de Wilson e defender tese de doutoramento. Antes de publicá-la, Galizia juntou-se a Paulo Yutaka, Celso Saiki e outros, formando o Grupo Ponkã, no qual desenvolveu alguns princípios do teatro de Robert Wilson, mas isso já nos anos 80.

O impacto respeitável do trabalho de Bob Wilson sobre Antunes não vazou nem interferiu imediatamente em seu processo estético. Sabia que para realizar um teatro igualmente livre, embora dentro de outra visão artística, precisaria constituir um grupo de elementos dispostos a isso. Trabalhar sob contrato e com atores contratados para um trabalho específico, sem continuidade, não consistia meio adequado.

Era necessário, sobretudo, ter em conta o contexto em que atuava. Sem modificar esse contexto era impossível semear nele novas idéias e colher novos frutos. Então, endereça esforços no sentido de encontrar saídas. Vê como possibilidade o encontro de maneiras diferentes de produção que passam, entre outras coisas, por novos critérios de distribuição. Junta-se a sete outras pessoas e cria o Thearte, companhia que terminou com a mesma montagem da qual nasceu *Ricardo III*, de Shakespeare.

Foi o mais caro espetáculo daqueles anos e um dos mais caros da década. A produção, estimada inicialmente em 300 mil cruzeiros, terminou custando 1 400 mil. Reunia no elenco, na equipe técnica, nos preparadores, nomes exponenciais em suas respectivas áreas. O plano era realizar um espetáculo de grande categoria para inaugurar o Teatro Sérgio Cardoso, da Secretaria de Estado da Cultura, e depois viajar pelo Brasil. Mas o atraso na conclusão das obras do teatro obrigou a que se alterassem os planos, colocando a carreira do espetáculo no sistema *off*-Broadway. Estreando em Campinas, o espetáculo viajou para Curitiba, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, encerrando a temporada no Teatro Municipal de São Paulo.

As viagens encareciam sobremaneira a produção, já que, ao todo, viajavam 48 pessoas em ônibus leito, equipados com aparelhos de TV, e o belo cenário de Gianni Ratto solicitava duas carretas de 15 metros para transportá-lo de um lugar a outro. É verdade que o SNT ajudou, mas, assim mesmo, a resposta obtida pelos investidores não foi a mais estimulante.

Em cada local onde era apresentado *Ricardo III* realizavam-se debates, e isso sim, no ponto de vista teatral, era estimulante. Dizia Antunes que o espetáculo era "precário em todos os níveis", sendo "apenas um encaminhamento para alguma coisa e para isso se está recolhendo todo tipo de sugestões e opiniões"[27]. Tais declarações indicavam a intenção, pelo menos do diretor, de continuar o trabalho com a montagem de outros textos para o mesmo sistema de distribuição. O que, finalmente, não se concretizou.

A "precariedade" a que se refere Antunes remete o espetáculo à esfera de "obra aberta", dando-lhe conotação de "ensaio cênico". Mas, em face dos meios utilizados e até do esquema de produção, isso resultava contraditório. Meios precários e até precariedade de cada participante da criação do espetáculo, Antunes usara em produções anteriores – notadamente *A Falecida* e *Peer Gynt* –, mas de jeito nenhum em *Ricardo III*. Precariedade, neste caso, implica a idéia do "teatro pobre", ou seja, aquele feito a partir das mínimas condições materiais e da exploração máxima das potencialidades dos criadores. Em vista disso, *Ricardo III* era um verdadeiro "teatro rico", tanto em termos do alto custo da produção, com uso de extravagante parafernália cênica, quanto em efeitos dramáticos agregados por meios externos. Para citar um exemplo nesse sentido, havia um exército criado por Gianni Ratto constituído de silhuetas humanas recortadas em madeira, coisa típica de "teatro rico".

Quase que por unanimidade, a crítica elogiou o andamento de comédia impressa na apresentação de *Ricardo III*. Para o ator-protagonista Juca de Oliveira, contudo, os lances cômicos eram muito tímidos. Numa entrevista da época, lembrando a tradição cômica brasileira encarnada por um Procópio Ferreira, por uma Dercy Gonçalves, por um Grande Otelo ou um Jayme Costa, afirma a necessidade de que o ator retorne "à Praça Mauá", fale com o público, pois "nosso problema não é de existência e sim de sobrevivência". Termina por declarar que "em *Ricardo III*, apesar de o espetáculo já ser mais uma comédia, pois foi assim que Shakespeare o concebeu, eu gostaria de vê-lo mais ousado ainda, gostaria de ter avançado mais um pouco"[28]. Essa mesma crítica Juca

---

[27] Não-assinado, "No Rio, uma das Maiores Produções do Teatro Brasileiro – *Ricardo III*", *O Globo*, 4 jul. 1975.

[28] *Idem*.

de Oliveira fez por ocasião do depoimento que prestou para este trabalho, acrescentando que Antunes não teve peito de levar às últimas conseqüências o que havia combinado com ele: transformar a tragédia numa comédia satírica.

Fica claro aí que Juca defende uma idéia de teatro que não é a de Antunes. Ver Ricardo III como uma personagem cômico, sim, mas não como um gaiato que habita as comédias de costumes nacionais. A concepção de comédia de Antunes, no que respeita à peça, está no jogo maquiavélico do poder que Shakespeare descreve. Muito ligado à tradição da comédia nacional, Antunes usa elementos pertinentes a ela, mas sem extrapolar. Anotou Adones de Oliveira:

> Antunes Filho e Juca de Oliveira trataram Ricardo III como uma personagem de circo, pretendendo, deste modo, incorporá-lo "à cultura brasileira". Um Shakespeare tropicalista, alheio aos modelos europeus e mais vinculado a uma tradição farsesca brasileira, circense [...][29].

Contudo, Antunes evita ir às últimas conseqüências em termos populistas, como reivindica Juca de Oliveira. O diretor segura a comédia no nível da reflexão crítica e da análise sobre os mecanismos do poder. Isso ficou claro para o ator/crítico Jairo Arco e Flexa. Segundo ele a peça demonstra,

> [...] com o rigor de um teorema, que Ricardo – ou qualquer outro poderoso – é tanto mais perigoso quanto mais fascinante conseguir se tornar. Ao final, morto Ricardo, quando Richmond (Edwin Louisi) coloca o pé, triunfante, sobre o peito do derrotado, repete, na versão de Antunes Filho, precisamente as mesmas palavras do monólogo inicial do vencido: "O inverno de nossa desesperança transforma-se em um brilhante sol". A frase não deixa dúvidas sobre a inalterável continuidade da mesma classe no poder. E a singular ausência do povo no processo, em que mudou, apenas, a denominação da casa reinante, de York para Tudor[30].

Aí estava, de fato, a súmula do pensamento de Shakespeare que interessava a Antunes realçar, tornando-o exemplo crítico da história política brasileira: a "inalterável continuidade da mesma classe no poder" e a "ausência do povo no processo". Para ele, é importante que Ricardo III deixe de exibir apenas a *faccia* de "tirano atroz e gratuito que ordena matanças por simples sadomasoquismo", como entende a pesada maioria de críticos e historiadores, que coloca a personagem como "uma espécie de primadona dos vilões do teatro"[31]. Estudando diversos autores que interpretaram psicológica-política e sociologicamente a personagem, entre eles Freud, Jan Kott e Arnold Hauser, Antunes procurou alicerçar a sua tese do maquiavelismo de *Ricardo III*. E, na base dos estudos, permanecia *O Príncipe* de Maquiavel, escrito também no século XVI, sessenta anos antes de *Ricardo III*.

---

[29] Adones de Oliveira, "Ricardo III", *O Estado de S. Paulo*, 3 ago. 1975.

[30] Jairo Arco e Flexa, "Dissecando o Poder", *Veja*, 9 jul. 1975.

A experiência da montagem de *Ricardo III* fechou-se em si mesma. Talvez Antunes tenha sonhado em torná-la início de uma nova etapa, tão importante para o seu trabalho quanto para o teatro brasileiro. Certamente sonhou. Mas a coisa não teve continuidade quer em termos artísticos quer como alternativa empresarial.

Não terá dado grande importância a isso, porque na realidade outros planos amadureciam. Continuou sua vida profissional na TV Cultura. Aceitou o convite de Raul Cortez e o dirigiu em nova versão cênica da peça de José Vicente *O Assalto*, sem que isso tenha significado um novo gesto, uma nova tentativa no âmbito estético.

O mesmo ocorre numa montagem de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, produzida e estrelada por Eva Wilma. Disse a atriz que pretendia um espetáculo nitidamente experimental e terminou decepcionada. Não decepcionada com o espetáculo, que a crítica foi unânime em elogiar, mas com o processo. Vendo em retrospecto, Eva Wilma diz que esperava de Antunes um novo método, até porque, pela primeira vez no Brasil, a peça era levada por um elenco feminino. Gostaria que ele tivesse desenvolvido o trabalho dentro do processo que caracterizaria o CPT.

Mas Antunes conhecia os limites. Estava servindo a uma produção sem ilusões quanto ao sistema em que se dava a experiência. E, ao mesmo tempo, nessa época, preparava o salto definitivo da sua vida artística: começava o curso para atores do qual resultou *Macunaíma* e, posteriormente, o CPT.

Raul Cortez, em seguida, contratou Antunes para dirigir a ele e a Tônia Carrero numa montagem de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, de Albee. Diz Raul que, paralelamente, Antunes fazia aquele trabalho com jovens atores, no teatro São Pedro, e que, se soubesse que estava sendo preparada uma obra-prima como foi *Macunaíma*, não teria perturbado Antunes com o convite para dirigir *Virginia Woolf*.

---

[31] Cf. Adones de Oliveira, crítica citada.

Essas duas últimas realizações de Antunes no chamado teatro comercial foram absolutamente exemplares.

Fez uma leitura do texto de Beckett extremamente lúcida, respeitando o enigma que condiciona a ação, ou a perplexidade, desses personagens lançados no Grande Vazio. A presença apenas de mulheres no palco sublinhava a condição simbólica, a busca humana da divindade ou do sentido da existência, representada por Godot, e não as características psicológicas confinadas na "masculinidade" desses seres. É a humanidade colocada no limite do desconhecido. Conduziu as atrizes no sentido não de incorporar novos meios, mas de canalizar suas características a um resultado estético. Especialmente Lélia Abramo foi apenas estimulada a se soltar por seus próprios meios, e não provocada a encontrar novos meios. A grande atriz ficava magoada, conforme seu depoimento, pois achava que Antunes dava-lhe pouca atenção e a deixava sem apoio. O resultado, porém, evidencia que a tática de Antunes estava correta. Sobre esse trabalho da atriz, escreveu Sábato Magaldi:

> O mérito de Lélia Abramo começa pela autoridade que ela imprime a Pozzo, numa imagem imponente e dominadora. E, quando Pozzo retorna, no segundo ato, cego e abatido, Lélia revela o estoicismo da queda trágica. Eis uma atriz forte, com uma visão extremamente lúcida do papel[32].

A criação de Antunes sobre *Esperando Godot* espelhava o momento sociopolítico brasileiro. Referia-se aos discursos oficiais através de uma sonoplastia composta por trechos de comícios dos nazistas alemães; a tática corrente da repressão policialesca estava representada por sirenes. Pesava sobre as criaturas beckettianas uma atmosfera hostil e familiar à platéia. Esses dados da violência oficial se contrapunham à busca de outra realidade, que implicava libertação.

Nessa época, o nazi-fascismo disfarçado no brilhante eufemismo do ditador do momento, general Ernesto Geisel, que o batizava de "democracia relativa", estava desmoronando. O movimento sindicalista no ABC tomava impulso, a reação generalizada da sociedade civil contra os desmandos do regime tecnocrata-militar, a desmoralização do governo em todos os níveis, agravada pela crise econômica que só recrudescia, forçava os militares a ensaiarem uma "abertura política", muito a contragosto e apesar dos setores que se privilegiavam da anormalidade a que a Nação estava submetida. O assassinato do jornalista Vladimir

---

[32] Sábato Magaldi, "Uma Obra-Prima Revista com Clareza e Rigor", *Jornal da Tarde*, 22 out. 1977.

Herzog (funcionário da TV Cultura, como Antunes) nas dependências do DOI-CODI foi a gota d'água que fez transbordar o movimento de intelectuais contra aquele estado de coisas. E todas essas tensões presidiam a elaboração dramática desse *Esperando Godot*. Antunes não transformava as angústias existenciais dos personagens nem a reflexão metafísica do autor em vias para o abstrato; pelo contrário, enriquecia a obra com a experiência histórica vivenciada pelos brasileiros naquele momento.

Já a direção sobre o texto de Edward Albee *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* constituiu brilhante exercício dramático. Os jogos de Martha e George, protagonistas da peça, funcionam sobre os encenadores como um convite à fantasia, às pistas ilusórias; mas Antunes mostrou-os friamente, como jogos produzidos pelas neuras de pessoas que tentam fugir à própria aridez existencial. Ao invés de envolver o espectador com as fantasias das personagens, envolveu-os com a realidade daqueles seres solitários. Despojou Martha da falsa aura de mulher voluntariosa e extravagante, revelando desde o início sua natureza verdadeira. Não voluntariosa, mas infeliz; não extravagante, mas desesperada. Tirou qualquer ranço de passividade de George, revelando-o calculista no jogo sadomasoquista com a mulher, capaz inclusive de violências físicas.

Com isso, Antunes colocava em cena as pessoas frágeis, machucadas pela vida, nem boas nem más, reais, numa espécie de chamamento aos espectadores à realidade dos indivíduos nessa época de um despertar nacional.

A leitura era possibilitada pelos intérpretes. A exemplo da tática usada em *Godot*, na peça de Albee os intérpretes foram conduzidos através de seus próprios meios. De maneira que o trabalho de Antunes foi provocar Raul Cortez a soltar seu dragão belicoso, a explorar seu lado cínico; enquanto que Tônia Carrero terminava sendo conduzida e tendo que reagir em cena às provocações do parceiro.

Com *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* Antunes se despedia do teatro convencional. Quando o espetáculo estreou, já estava em cartaz no Teatro São Pedro outra peça dirigida por Antunes Filho, que passaria à história como um dos mais importantes momentos da nossa arte cênica e determinaria radical mudança na carreira do encenador. Estava em cena *Macunaíma*, o herói da nossa gente.

8. O Construtor do Espírito

Quando passou a faixa ditatorial ao general João Baptista Figueiredo, o general Ernesto Geisel se vangloriava de ter iniciado o processo de "abertura política". De fato iniciara uma política de distensão, deixando aberto generoso espaço nos bastidores do Poder para as maquinações sob a divisa "dividir para reinar". Maquinações bem-sucedidas, considerando que tal "abertura" se arrastaria ainda por vários anos, driblando até mesmo o maior movimento cívico já ocorrido no Brasil – pelas "Diretas Já".

Na verdade a ditadura apoiada na repressão, no cala-boca e no passa-moleque já se encontrava sem sustentação em 1978. Nos últimos tempos significativos setores da sociedade civil se articularam visando opor contínua resistência ao regime. A imprensa conquistou um pouco de liberdade podendo veicular notícias anteriormente proibidas. A opinião pública começava a evidenciar descontentamento com os rumos dos assuntos nacionais.

O "Milagre Econômico" consolidara a saga dos militares no poder, mas, ao desmoronar, deixou patente o desastre que era a política dos tecnocratas alçados pelos militares aos postos de mando. A dívida externa crescia desassombrada, enquanto que os bolsões de miséria progrediam com igual ímpeto por todo o território nacional. E a inflação subia como nunca. Desmoronava o "Milagre" e a cara feia da realidade ficava exposta, sem ocultar os jogos sujos, a onda de corrupção, a impunidade de criminosos notórios. Tudo isso obrigou a classe média a sair do seu mutismo cúmplice.

Fator decisivo para a desestabilização da ditadura, contudo, foi o movimento operário que despontava no ABC paulista logo se irradiando por outras regiões. A violenta repressão aos movimentos dos trabalhadores, o estímulo ao peleguismo sindical e as freqüentes intervenções do Estado nos sindicatos, a proibição de greves por anos a fio, fizeram germinar em setores da classe trabalhadora, por oposição a esse estado de coisas, uma poderosa conscientização política. Em 1978, a eleição de Luís Inácio da Silva, o Lula à presidência do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo constituiu-se um fato histórico no trabalhismo brasileiro. Surgia um líder operário capaz de aglutinar as forças progressistas e de se projetar nacionalmente. O movimento se mostrava vigoroso o bastante para levar trabalhadores a cruzar os braços paralisando a produção de trezentas indústrias, a despeito da violência policial e das muitas prisões. O sindicalismo sério se fortalecia com as monumentais assembléias de metalúrgicos realizadas no Estádio de Vila Euclides, em São Bernardo, onde a multidão se inflamava com os discursos de Lula. Eram fatos inéditos dentro do trabalhismo brasileiro e, estava claro, a força bruta, o cala-boca e o passa-moleque já não conseguiam estancar o movimento.

Os meios intelectuais tomavam o jornalista Vladimir Herzog, assassinado no DOI-CODI, por emblema da sua luta contra a ditadura; e a classe operária tinha por emblema Manuel Fiel Filho, também assassinado no DOI-CODI. Eles eram símbolos de todos os mortos, desaparecidos e desterrados. Eram dois mártires nas bandeiras. O objetivo das bandeiras: derrubar a "ditadura assassina".

O abrandamento da censura e o clima de aberta contestação ao regime ensejaram um ensaio de retomada do teatro político.

Uma espécie de "acerto de contas" foi a *Revista do Henfil*, com os famosos personagens do cartunista adaptados para o teatro por ele mesmo em colaboração com Oswaldo Mendes. Dirigido por Ademar Guerra, o espetáculo fez a platéia rir do bom riso com a ácida crítica a figuras e situações daqueles "tempos de exceção". Mais tarde seria encenada, com direção de José Renato, a peça-testamento de Oduvaldo Viana Filho *Rasga Coração*: um patético e brilhante levantamento dos malogros de revolucionários brasileiros, desde o anarquismo até os anos 70. Em outro nível, que não o da crítica "lava-a-alma" como a do Henfil, ou do profundo exame de consciência de Vianinha, surgiram peças "de denúncia", como *Murro em Ponta de Faca*, de Augusto Boal, relatando as agruras dos exilados brasileiros pelos países latino-americanos, ou *Sinal de Vida*, de Lauro César Muniz, sobre o "intelectual consciente" sofrendo perseguições da ditadura. O sucesso relativo dessas montagens não se repetiu em outras tentativas, consolidando o fim desse teatro político, ou, pelo menos, desse discurso dramático.

O surpreendente é que nesta nova situação, com vigoroso movimento operário em curso, foram praticamente nulas as abordagens no teatro à condição do proletariado. A luta de classes, que duas décadas antes alvoroçou nossas ribaltas, parecia não motivar ninguém mais.

Qualquer provável aventureiro, por certo, temia o risco de contrapor sua ficção a uma realidade empolgante. Além disso, os líderes trabalhistas não davam muita trela a intelectuais e artistas que chegassem com postura de ideólogos. É sintomática, por exemplo, uma afirmação de Lula de que todas as vezes que artistas tentavam se aproximar do movimento operário era como "o mais sabido, o mais esperto, o mais pensante", e que "nunca se colocaram em igualdade de condições" com a classe trabalhadora[1]. Isso explica, de maneira singela, o divórcio que sempre existiu entre os pregadores da causa proletária, especialmente no teatro, e a classe objeto da pregação.

1978 evidenciava, a quem quisesse se debruçar sobre o passado, a natureza romântica e ingênua do engajamento político que tanto agitou a classe teatral antes do golpe de 1964. Atitudes como aquelas já não eram possíveis, e não por causa da censura, mas pelo próprio curso da História.

Por outro lado, autêntico niilismo invadia a cena.

A juventude de 1978, ao contrário daquela do início dos anos 60, não tinha os olhos voltados para a classe operária e sim para a alta burguesia. Interessa é a ascensão social. A indústria do ensino, barateando o conhecimento, incentiva a obtenção do "canudo" como meio de subir na vida. A desinformação medra. E isso chega ao teatro em termos de comédias evasivas e de acentuado gosto por esquetes humorísticos. No Rio de Janeiro ganha *status* de vanguarda teatral o "besteirol", que chega a São Paulo em 1978 com o Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. É a alienação pela alienação de uma juventude orgulhosamente despolitizada.

Mas o grosso da produção teatral revela a estagnação da cultura. É um teatro melancólico, servindo de passarela a atores que têm no naturalismo televisivo o ideal de arte interpretativa. De quando em vez afloram resquícios do experimentalismo abstrato, entendido como "novo teatro" alguns anos antes.

---

[1] *Lula o Metalúrgico – Anatomia de uma Liderança*. Na entrevista, Lula não exclui intelectuais e artistas da luta da classe trabalhadora; diz que "só são perniciosos quando você permite que eles falem pela classe trabalhadora", mas ressalta que "essas pessoas, estando politicamente bem-preparadas, podem ajudar muito a classe trabalhadora". P. 153.

É nesse momento decisivo da história sociopolítica brasileira e dentro desse contexto teatral aviltado pelas marcas da cruel ditadura que Antunes Filho faz ressurgir o grande teatro brasileiro, resgata a melhor tradição cênica que, no período de resistência, fez evoluir e agora leva ao palco: *Macunaíma* está em cena e prepara-se para correr mundo.

A "resistência" que caracterizou o trabalho de Antunes Filho no período mais negro da ditadura não se perfazia em discursos ou em gestos rebeldes contra o regime. Seu objetivo era preservar o teatro, a cultura teatral, nessa amarga travessia histórica. Refreou a inquietação artística, manteve-se nos limites impostos pelas circunstâncias, mas alimentando e fortalecendo a fé no teatro. Era impossível experimentar novos meios interpretativos, fazer o teatro avançar, todavia, fazia-se imperativo mantê-lo vivo através do ator. Nas muitas montagens que realizou, por mercantilista que fosse a intenção dos produtores, por comercial que fosse o espetáculo, sempre exigiu o máximo dos atores. Era essa a resistência: não permitir que o ator se esvaziasse e traísse a natureza da sua arte. Na natureza da arte também se encontra a função social do ator e o seu grito de liberdade.

Em 1976, com a brisa que soprava pelas fendas de uma tímida liberalização, percebendo que a ditadura militar passaria a enfrentar problemas de sobreviência em função dos movimentos que se articulavam em setores da sociedade civil, Antunes intuiu que se aproximava sua hora e vez. Então saiu a campo.

Ele mesmo afirmou que as condições para a montagem de *Macunaíma* "foram criadas meio maquiavelicamente, por um curso de atores que inventei envolvendo a Comissão Estadual de Teatro e o Sindicato dos Atores"[2].

O ator. Foi ele o fundamento da resistência de Antunes e é a ele que Antunes se dirige quando percebe estar chegando o tempo para reiniciar a viagem aos territórios não desbravados do teatro. Não o ator já experiente, dono de seus meios interpretativos, pouco importa se bons ou maus meios. Sim o ator do futuro, o que começa no início de um novo tempo.

Este o ideal que norteou o curso de atores "maquiavelicamente" concebido. A proposta era trabalhar sobre a rapsódia literária de Mário de Andrade *Macunaíma*.

---

[2] Sebastião Milaré, "Macunaíma Está Aqui", *artes:* nº 53, 1979.

Macunaíma, 1978. (Foto: Arquivo Antunes Filho)

Nélson 2 Rodrigues / Álbum de Família, 1984. (Foto: Paulo Henrique de Carvalho)

> Escolhi umas trinta pessoas [conta ele]. O teste era assim: o candidato tinha que selecionar um trecho do livro de Mário de Andrade e improvisar sobre ele. De início o elenco era dos mais heterogêneos possíveis. Cada um vinha de um lado, muitos não tinham ainda feito teatro, nem trabalharam em nada, então sentiam dificuldades em se adaptarem a um regime duro de trabalho. Para impor disciplina tive de ser meio fascista[3].

O curso funcionou como pretexto para criar condições de realização da montagem, mas voltaria a aparecer na estrutura (gerando o CPT) como o mais eficaz instrumento para a captação de novos talentos e de reciclagem constante da equipe. Mas, dessa vez, desapareceu o curso para dar lugar ao grupo de teatro.

> Trabalhamos durante um ano, onze horas por dia [continua Antunes], e nesse tempo todo não recebi nada por meu trabalho. Os atores, nos primeiros seis meses, também não receberam nada. Depois passaram a receber três mil cruzeiros cada – a bem da verdade, dinheiro pro cigarro[4].

Embora dirigisse com mão-de-ferro, estabelecendo rígida disciplina e exigindo o máximo de cada um, Antunes conseguiu motivar de maneira excepcional toda a equipe.

Resgatou os processos desenvolvidos em *Vereda da Salvação*, *A Falecida* e *Peer Gynt*. As pesquisas, os laboratórios, as prospecções cênicas, as relações internas do grupo, tudo derivava das experiências anteriores. Mas havia um dado novo: o trabalho de adaptação.

Na verdade, também esse aspecto tinha precedente em *Peer Gynt*, quando os atores improvisaram sobre cenas do original de Ibsen, criando quase que um texto paralelo. Mas, agora, a fonte para as improvisações não é um texto teatral, mas a prosa de Mário de Andrade; já não se trata da improvisação como veículo para invadir o universo da peça, mas como instrumento para a criação da peça.

> A adaptação surgiu como resultado do trabalho do elenco [diz Antunes]. Cada ator improvisava um trecho, fazíamos a triagem, exercíamos a crítica, e a coisa ia se criando, fermentando. De repente, uma improvisação funcionava e era colocada no papel. Surgiam os diálogos – muitos são do orginal de Mário de Andrade, mas grande parte deles nasceu desse exercício conjunto[5].

O método de criação do texto a partir da obra literária, através de *workshops*, prosseguirá no CPT. Depois de estruturada a peça entra um adaptador encarregado de dar forma dramatúrgica final. No caso de *Macunaíma*, o adaptador foi Jacques Thiériot.

A adaptação abre vasto campo para a aplicação do método, que exige do ator uma integração "orgânica" ao espetáculo. Através desse método, Antunes conduz o elenco à dimensão utópica do seu teatro. Mas a utopia antecede ao espetáculo, e até ao projeto: existe intrinsecamente na concepção do ator-artista.

Tal concepção não se restringe às questões formais ou às técnicas do intérprete; avança no campo da consciência cívica. Propõe ao indivíduo a busca da perfeição no relacionamento com a sociedade. Propõe mais: que o ator assuma inteiramente a responsabilidade social do seu ofício desde o ponto de vista ético. Daí a disciplina rígida, a exigência de uma disponibilidade absoluta para o trabalho e, também, o uso de precariedade de cada um como matéria-prima da criação. Não se esperam do ator provas de genialidade ou de talento bafejado pelo dom divino, e sim um permanente enfrentamento com suas precariedades, com seus defeitos, suas contradições, sendo o desafio (a arte) transformá-los em matéria expressiva.

No processo de adaptação, portanto, não operam valores estéticos apriorísticos, que depois os atores procurarão satisfazer. Ao contrário, os valores estéticos aparecem como resultado de um trabalho orgânico, onde cada ator coloca a sua humanidade.

Antunes aparece, então, como um raro educador. Formar atores, para ele, implica formar homens; assim como criar um espetáculo não é elaborar uma "representação" da vida, mas provocar uma manifestação muito especial de vida.

Macunaíma tornou-se o primeiro espetáculo brasileiro a obter efetiva consagração internacional, tendo percorrido cerca de vinte países nas Américas, na Europa e na Oceania (Austrália).

É particularmente importante no sentido da evolução do teatro brasileiro, por ensejar o aparecimento do CPT-Centro de Pesquisa Teatral. Um laboratório permanente de teatro, envolvendo as áreas de interpretação (ator), cenografia, direção, dramaturgia, iluminação, representando hoje o mais avançado centro de estudos teatrais não só do Brasil como de toda a América Latina.

Em 1980, o Grupo de Teatro Macunaíma encenou outro espetáculo revolucionário, *Nelson Rodrigues o Eterno Retorno*, consolidando seu prestígio. Apresentado em países da Europa, *O Eterno Retorno* confirmou a jovem companhia entre as equipes internacionais de vanguarda do teatro contemporâneo.

---

[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] *Idem*.

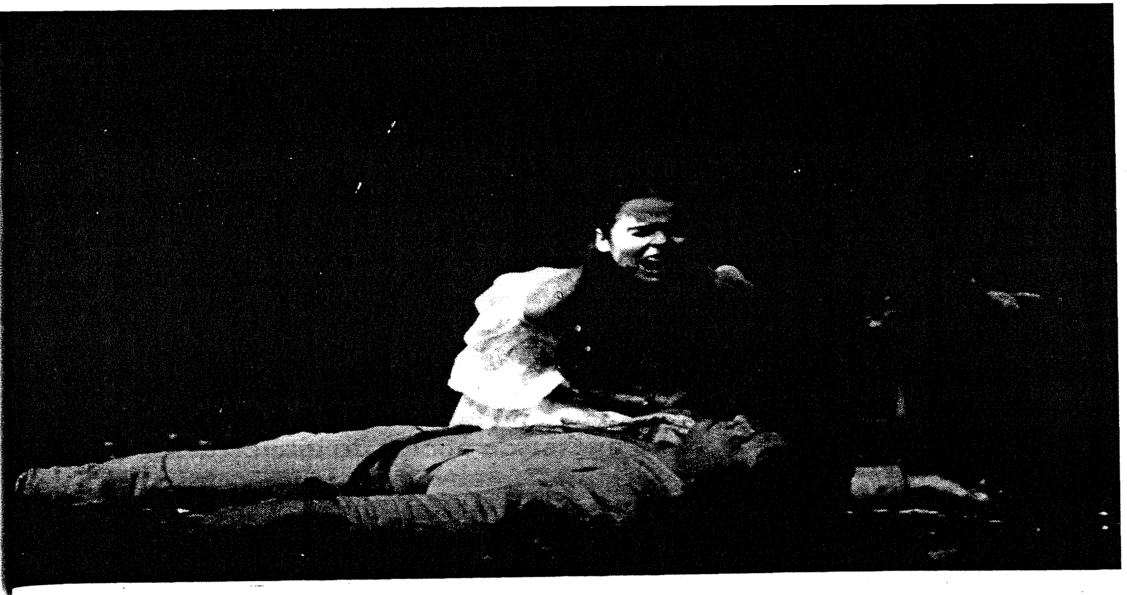
Subsidiado pelo SESC-Serviço Social do Comércio a partir de 1982, o grupo de estudos gerado pela Companhia passou a se chamar oficialmente Centro de Pesquisa Teatral, funcionando como um "departamento" do SESC-Vila Nova, mas gozando de exemplar autonomia e sempre dirigido por Antunes Filho. Já o Pau-Brasil, tendo mudado o nome para Grupo de Teatro Macunaíma, continuou sendo uma cooperativa, administrada pelos atores, constituindo o núcleo principal do CPT.

Por ser um curso permanente de teatro, o CPT realiza periodicamente testes de seleção dos interessados. Assim, vão se formando núcleos de estudos que desenvolvem projetos específicos. A experiência realizada por Antunes na EAD, em 1965, quando a preparação de cenas e os exercícios eram "dirigidos" por monitores, reaparece ampliada no CPT. Os núcleos ficam a cargo dos monitores que repassam aos novos integrantes as técnicas e toda a filosofia de trabalho do CPT.

O propósito de Antunes, ao elaborar esse sistema, foi dar possibilidade a que não apenas novos atores, mas também diretores, cenógrafos, dramaturgos aparecessem. Luís Alberto de Abreu dirigiu por algum tempo o núcleo de dramaturgia e o de cenografia é dirigido há alguns anos por J. C. Serroni. Esses núcleos específicos trabalham intimamente ligados aos outros, que desenvolvem projetos de espetáculos. Assim, há um trânsito bastante grande entre todas as áreas, constante troca de informações e perfeita interação de funções.

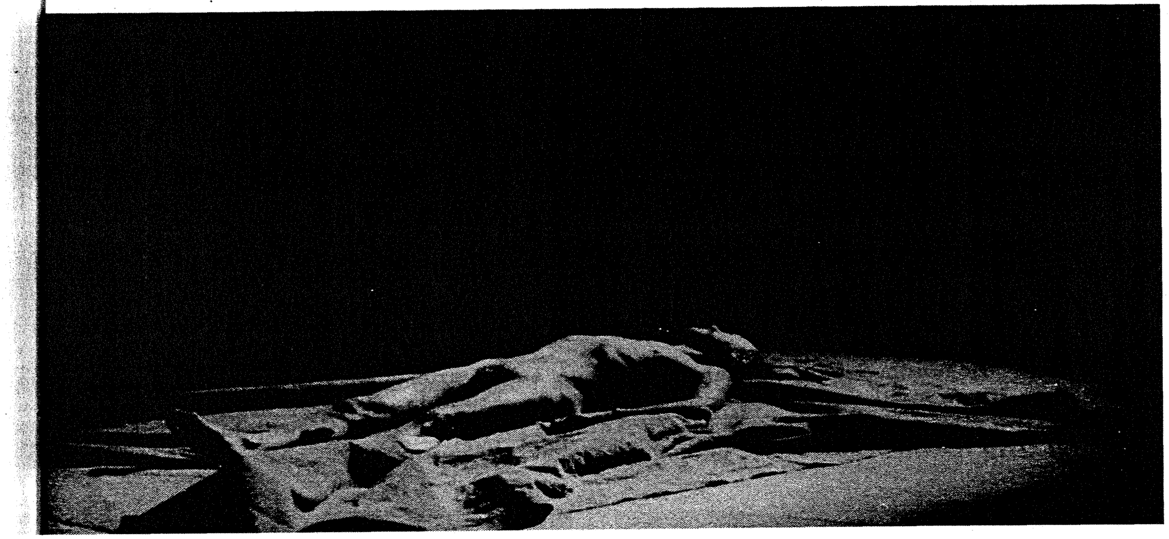
Três núcleos concluíram projetos e os apresentaram ao público. O primeiro projeto fazia parte do programa do SESC voltado para a Terceira Idade, e constituiu o Grupo Novo Horizonte que levou, sob direção de Luiz Henrique, um "espetáculo de ator", no qual se experimentavam recursos interpretativos inspirados em Kazuo Ohno: *Os Anjos*. Em seguida deu-se a estréia do Grupo de Arte Boi Voador com a adaptação de *Os Velhos Marinheiros*, de Jorge Amado, dirigida por Ulysses Cruz. Desvinculando-se do CPT, o Grupo de Arte Boi Voador produziu vários espetáculos nos últimos anos, continuando os processos do CPT, embora com outros encaminhamentos estéticos, e é hoje uma das mais respeitadas equipes teatrais de São Paulo. O terceiro núcleo tornou-se Grupo Forrobodó fazendo a adaptação do livro *Alice*, do pintor primitivo José Antônio da Silva. Apresentado com o título de *Rosa de Cabriúna* (versão final assinada por Luís Alberto de Abreu), com direção de Márcia Medina, o espetáculo foi um vigoroso exercício de teatro popular elaborado através dos métodos que identificam o CPT.

Outros projetos, ainda que não resultem em espetáculos,



Romeu e Julieta, 1984. Giulia Gan e Marco Antonio Pamio. (Foto: Paulo Henrique de Carvalho)

A Hora e a Vez de Augusto de Matraga, 1986. Raul Cortez. (Foto: Paulo Henrique de Carvalho)



amparam o aprendizado teatral dos jovens neles envolvidos. Ao longo de uma década, foram muitos os atores que dali saíram, sendo difícil hoje encontrar em São Paulo um elenco onde não figure pelo menos um ex-ator do CPT. Vários se tornaram famosos também na televisão.

O Grupo de Teatro Macunaíma, por seu lado, tem repertório que atesta a evolução da linguagem cênica desenvolvida por Antunes Filho. Depois de *Nelson Rodrigues o Eterno Retorno*, trabalhou sobre o livro de Ariano Suassuna *A Pedra do Reino*. Praticamente pronto, o espetáculo não pôde estrear por não concordar o autor com a versão final; apesar de apelos de intelectuais como Sábato Magaldi e Ilka Marinho Zanotto, a interdição foi mantida*. Em seguida veio *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e uma nova versão de *O Eterno Retorno* com o título *Nelson 2 Rodrigues*. Depois, foi realizado profundo estudo da obra de João Guimarães Rosa, resultando na montagem de *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, com esse espetáculo o Grupo esteve no Festival de Stuttgart, paralelo à Documenta 8 de Kassel, sendo o único representante latino-americano admitido na mostra. Pelo mesmo trabalho, Antunes conquistou o título de "melhor diretor" no Festival das Américas, em Montreal.

A montagem da peça baseada em Guimarães Rosa refletia a extrema decantação do processo, resultando em linguagem cristalina. A concepção épica de Antunes foi levada à perfeição. E, ao mesmo tempo, nela emergia nova proposta dramática reivindicando absoluta espiritualização do espaço cênico. Uma visão taoísta de mundo perpassava a forma narrativa. Antunes sentia a necessidade de uma nova ruptura para um novo avanço. Enquanto reexaminava seus processos, dirigiu *Xica da Silva*, texto escrito por Luís Alberto de Abreu a partir das pesquisas do Grupo. Foi um espetáculo típico de entressafra, valendo como primeiro exercício conjunto do Grupo de Teatro Macunaíma e núcleos de dramaturgia e de cenografia. Com ele, o elenco participou das comemorações de abertura das Olimpíadas, em Seul, viajando em seguida ao Japão.

Depois de intensa busca, tanto no nível prático, em laboratórios com os atores, quanto no nível teórico, Antunes descobriu na Física Moderna, particularmente na Teoria Quântica, a chave para o novo avanço estético. Formou um grupo de estudos e sistematizou todo um novo processo, importando alterações substanciais nos meios interpretativos. A aplicação das novas teorias deu-se em *Paraíso Zona Norte*, sobre *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues. Foi o espetáculo com o qual o Grupo de Teatro Macunaíma encerrou a década de 80, evidenciando um novo gesto revolucionário no teatro brasileiro. No palco, o ideal da "encenação metafísica" de Antunes tomou contornos definidos. Um novo caminho está aberto na dimensão utópica de Antunes.

Tudo se move no universo.

Revelou Einstein que o espaço é curvo e que a unidade espaço-tempo possui três dimensões espaciais e uma temporal; que na descrição do movimento o "onde" está vinculado ao "quando". Falou da relatividade. Não que seja tudo relativo em si mesmo, mas é relativo ao observador. Depois que Rutherford, caminhando na margem do conceito do *quantum* desenvolvido por Max Planck, provou a dispersão de partículas alfa, e que Niels Bohr descreveu o espectro do hidrogênio, o homem teve de encarar um novo e fascinante conhecimento do mundo. Uma saga de heróis invadiram as regiões das partículas subatômicas trazendo, cada um deles, inéditos e surpreendentes aspectos. O "princípio da incerteza" de Heisenberg demolia de vez o determinismo. Tudo isso gerou conseqüências filosóficas ainda não assimiladas, mas que unem o ocidente ao oriente, sugerindo com "modelos" e "teorias" um universo poético no qual o homem não figura como senhor da natureza, mas produto da natureza cósmica e nela integrado como qualquer outra energia. Avançando mais, nos últimos tempos anuncia-se outra interpretação do nosso velho e cansado mundo: o conceito holográfico.

Quando, por volta de 1987, se divulgou que Antunes Filho estava usando princípios da Mecânica Quântica no seu teatro, não faltaram pilhérias, gozações, toda uma cadeia de comentários se formou com o objetivo de ridicularizá-lo. Mas, como é do seu feitio, o encenador-teórico tomou as críticas e as gozações como incentivos e, mais e mais, aprofundou-se na pesquisa. Os resultados concretos aparecem, por fim, na performance dos atores e na *mise-en-scène* de *Paraíso, Zona Norte* (1990), sendo depurados em *Nova Velha Estória* (1991) e redimensionados em *Macbeth – O Trono de Sangue* (1992).

A perplexidade, de fato, não se justificava. Pela lógica interna do processo criativo investigado por Antunes, lançar mão do instrumental teórico da Nova Física era uma fatalidade. Há muito dispensara (ou colocara em planos secundários) o inconsciente pessoal freudiano e adotara as teorias do inconsciente coletivo e dos arquétipos de Jung. Também a compreensão dialética do mundo foi se transformando numa compreensão taoísta de mundo. Os conceitos cartesianos sucumbiam à apreensão ecológica subsidiada por especulações sobre a "realidade implícita". Entre a *causa* e o *efeito* manifestou-se a imponderabilidade que, reconhecendo a *causa*, não reconhece apenas um *efeito* como conseqüência possível.

---

* Segundo Sábato Magaldi, Suassuna autorizaria o espetáculo desde que ele e Ilka assumissem a responsabilidade pelo resultado. Além da proposta não ser das mais aceitáveis, a essa altura Antunes havia desistido do projeto e iniciado novo trabalho. (Cf. retalo de Sábato Magaldi ao autor.)

É evidente que não se trata de operar os laboratórios dramáticos no âmbito da linguagem matemática da Nova Física, mas das suas consequências filosóficas. Daí que toda sorte de experimentação contemporânea e das especulações filosóficas decorrentes interessam ao processo. Os laboratórios passam a experimentar novos conceitos interpretativos. À bibliografia tradicional agregam-se estudos de Fritjof Capra, David Bohm, Karl H. Pribram, Ken Wilber, Marilyn Ferguson, além de tratados de filosofia e religiões orientais.

Como todo esse repertório de novos conhecimentos se converte em subsídios para o método do ator é matéria para um estudo específico, que o presente trabalho não comporta, interessa registrar tais incidências noticiando as últimas prospecções do processo criativo que acompanhamos desde o nascedouro.

O primeiro passo de Antunes na preparação do ator dava-se em termos de um tipo de "desestruturação": procurava eliminar os hábitos adquiridos, os vícios do ofício, todos os condicionamentos culturais, deixando o ator desimpedido e apto às novas idéias, podendo tomá-las por instrumentos na busca de novas formas. O que se propõe agora é a "desestruturação" também física. Através do "desequilíbrio" o ator luta contra o condicionamento físico: as articulações passam por uma severa "análise crítica" e vão, aos poucos, deixando de constituírem impedimentos ao pleno uso do corpo humano como matéria expressiva. O corpo é reestruturado dentro de conceitos que unem descobertas da Nova Física ao *Yin* e *Yang*. São os exercícios da "bolha" que permitem ao ator toda gama de movimento, uma espécie de "flutuação". A voz também integra esse sistema. Gesto, voz e respiração formam uma unidade. Os exercícios vocais foram pensados à imagem da "geodésica", contra a emissão direta dos exercícios convencionais. Todo corpo é uma caixa de ressonância e, estando a voz vinculada ao gesto não por um processo mental, mas pela disciplina de *ser*, em ambos os elementos – gesto e som – ressoam as emoções que o ator controla através da respiração.

O realismo permanece na base. Melhor dizendo, estabilizou-

Antunes Filho, 1992. (Foto: Paulo Henrique de Carvalho)

Antunes Filho e Tadeusz Kantor. (Foto: Arquivo Antunes Filho)

Antunes Filho e Kazuo Ohono. (Foto Arquivo Antunes Filho)

se como plataforma para vôos à "realidade implícita", ao mundo dos arquétipos, ao que está além do perceptível. Não se pode falar mais de realidade objetiva nesse novo realismo: ele materializa em cena o entendimento do homem através do inconsciente coletivo e dos elementos ditos "irracionais" da psicologia individual. As últimas investigações de Antunes no CPT correm dentro de novos conceitos experimentais, que envolvem a psicologia e a física contemporânea: a holografia. E o realismo cênico dos espetáculos já revela essa tendência à nova ordem.

Referindo-se às indagações de Pribram sobre "quem realiza o conhecimento efetivo?", no viés da afirmação de São Francisco de Assis "o que estamos procurando é o que está olhando", Marilyn Ferguson diz que o famoso neurocientista *disse sem pensar*: "Talvez o *mundo* seja um holograma". Conclui Ferguson: "Se a natureza da realidade é holográfica *em si mesma*, e se o cérebro opera holograficamente, então o mundo é, na verdade, como ensinaram as religiões orientais, *maia*: um show de mágica. Sua concretitude é uma ilusão"[6]. As setas indicativas do pensamento contemporâneo sobre a *realidade*, portanto, são paradoxais. De todo modo, se a arte é uma ferramenta de "pensar o mundo", o artista não pode desprezar tais paradoxos. Pelo contrário: deve mergulhar neles. E é nessa esfera que se encontra a investigação cênica de Antunes no CPT. Não como especulação racional das questões, mas colocando-as à prova através do ator e das relações cênicas para criar novas formas que impliquem novas maneiras de perceber o mundo e pensar a experiência humana.

Tudo se move...

O processo de trabalho no CPT foi sofrendo alterações, ao longo, incorporando novos conhecimentos que interferiam e orientavam os procedimentos. O processo foi se depurando, se decantando, e sua mobilidade se refletia na equipe.

Centenas de atores passaram pelo CPT. Mesmo o elenco do Grupo de Teatro Macunaíma mostrou uma flutuação às vezes inquietante. Remontagens de peças se faziam sempre com poucos elementos da montagem original: eram os que permaneciam. Isso poderia sugerir um eterno recomeçar, impedindo assim a evolução do processo. Mas, na realidade, dava-se o contrário, pois essa "transfusão de sangue" é também característica do processo: tudo se renova incessantemente – inclusive o quadro do pessoal.

Evidentemente algumas figuras-chave permanecem por um longo tempo, possibilitando o desenvolvimento das técnicas e passando-as aos novos. É o caso de Walter C. Portella, que integra a equipe desde o incío. Ou de Arciso Andreoni, que permaneceu mais de dez anos no Grupo, como ator e administrador. Dos atores Luiz Henrique e Salma Buzar, da primeira turma; Marlene Fortuna, Malu Pessin e José Rosa, da segunda safra, que permaneceram mais de oito anos no quadro; também caso de Luiz Melo, Geraldo Mário, Hélio Cícero, integrantes do elenco há vários anos. Igualmente o quadro técnico conta há anos com o iluminador Davi de Brito e com o sonoplasta Raul Teixeira. Preponderante, também, no sentido da evolução da pesquisa estética, o trabalho do cenógrafo J. C. Serroni, que há anos dirige o núcleo de cenografia do CPT. A permanência desses artistas foi básica para a implantação do sistema, a consolidação e a evolução do método.

Em 1984, preparando uma matéria sobre o CPT para a revista *artes:*, entrevistei várias figuras do elenco. Já então se notava a mobilidade do processo, seu dinamismo interno.

Naquela oportunidade, dizia Salma Buzar:

> Quem trabalhou com o Antunes, como eu, desde 1977 até agora, percebe o quanto ele conseguiu se abrir. Nossa, é impressionante. Porque ele estabelecia um ponto de vista e queria, por toda lei, arrancar aquilo do ator. Precisava arrancar. Depois ele começou a liberar as pessoas, a solicitar coisas de cada um. E, a partir das dificuldades e dos caminhos das pessoas, foi organizando seu método. Assim, por exemplo, as minhas dificuldades davam um *insight* nele [...] Quando vejo um outro teatro, percebo que nós aqui temos um jeito diferente de representar. Não sei se é certo ou errado, nem questiono isso. Mas é que Antunes tem uma maneira especial de levar ao entendimento da gente as coisas do nível geral, do nível dialético [...] Espera que o ator seja ele mesmo, não outra pessoa, nem o Antunes. Olhe, quando o Antunes trabalha com o ator, parece que está fazendo uma psicanálise [...] Um tipo de psicanálise com a personagem, é coisa lindíssima de se ver. Mas, como todo grande diretor, ele precisa de pessoas que tenham sensibilidade e conhecimento. E que saibam pensar[7].

Também Luiz Henrique falou das transformações do trabalho e do próprio Antunes nesses primeiros anos:

> Nesse período, de 1977 até agora, houve uma série de mudanças. A primeira e principal mudança foi nossa, dos atores. Quando começamos a trabalhar com Antunes, ele era o mito. Ficávamos numa relação de baixo para cima. Em baixo estávamos nós, é claro. Com o passar do tempo, Antunes nos fez ver que não era isso o que ele queria, não era essa a proposta do trabalho, não queria ser dono de nada. Fomos conhecendo seus códigos, conhecendo todo o referencial que ele nos dava com mais profundidade, através de leituras, através de conversas com ele [...] e, de repente, íamos percebendo que estávamos no mesmo barco. Ele também mudou. Ao iniciar o projeto, tentando instituir a cooperativa, teve

---

[6] *O Paradigma Holográfico*, p. 25.

[7] Sebastião Milaré, "Antunes Filho", *artes:* nº 59, 1984.

> muitas vezes que impor a vontade dele. O que muita gente chamava de ditadura, dizia que ele era fascista [...] Para nos educar precisou usar a força dele, a força do mito e do profissional.
>
> Então, essa fase, o começo, foi dura para ele e foi dura para nós. Precisávamos conviver num grupo de vinte e tantas pessoas, precisávamos nos organizar de modo que cada um tivesse a sua função, e também estabelecer o padrão de trabalho. Porque o padrão que se conhecia era aquele de ensaiar por alguns meses, seis horas por dia, e pronto. Estar no teatro à hora do espetáculo, e pronto. Nós trabalhávamos onze horas ou mais por dia.
>
> Com o passar do tempo, essa imagem do Antunes foi sendo modificada. Por exemplo: dentro do nosso esquema de trabalho, hoje em dia, ele é um empregado nosso. Quer dizer, somos uma cooperativa que ele idealizou e ajudou a fundar, mas que não participa como cooperado. É, vamos dizer, um assalariado do Grupo. Ele conseguiu fazer com que a cooperativa fosse coisa concreta, organizada, e a partir disso pôde descansar um pouco da imagem de ditador que botavam nele. E houve também uma mudança física no Antunes. Passou a ser vegetariano, um determinado tempo, o que nele era demais nervoso ficou menos nervoso. Hoje a gente sabe que quando o Antunes grita [...] grita em benefício da arte que estamos querendo criar. Nunca grita em tom pessoal. Põe suas idéias em discussão e, portanto, o diálogo está muito mais franco[8].

O CPT e o Grupo de Teatro Macunaíma são os frutos do trabalho de educador de Antunes Filho e coroamento da luta em que se empenhou ao longo de décadas pelo "direito permanente à pesquisa estética", como reivindicavam os modernistas. Constituem as estruturas do sistema teatral estabelecido pelo encenador. Um sistema dinâmico, onde as necessidades abrem possibilidades e as possibilidades revelam novos horizontes da linguagem cênica. Nesse sistema, embora o indivíduo seja sujeito e objeto do trabalho, os interesses individuais devem se subordinar às idéias, à ideologia do conjunto.

Os limites de um curso ou de um grupo de teatro são ali ampliados. Porque o próprio trabalho, graças à ideologia que o impulsiona, entra em discussões fundamentais da sociedade contemporânea, não como hipótese, não doutrinariamente, e sim como realidade a ser investigada; não retoricamente, mas na ação.

Um exemplo de discussão fundamental a que o Grupo comparece é aquela da integração da América Latina. Em face da emergência de uma nova ordem internacional, líderes latino-americanos se articulam, discutem temas centrais, como o possível mercado comum latino-americano. Paralelamente, outros (em menor número, é verdade) discutem a questão cultural. Acreditam estes que os riscos para os povos latino-americanos de uma

---

[8] *Idem*.

Paraíso Zona Norte, 1989.(Foto: Paulo Henrique de Carvalho)

Nova Velha Estória, baseada no conto do Chapéuzinho Vermelho. (1991). Samanta Monteiro. (Foto: Paulo Henrique de Carvalho) nova sujeição colonialista são enormes caso a questão econômica não for subsidiada por um amplo debate cultural, envolvendo todo o continente.

Em suas viagens o Grupo de Teatro Macunaíma tem viabilizado esse debate. No Festival de Caracas de 1990 foi saudado por críticos como paradigma do teatro latino-americano, o que se confirmou no México, no decorrer do Festival Cervantino 90. É significativo, por exemplo, que a Casa das Américas, por iniciativa de Owaldo Dragum, tenha promovido em São Paulo, no mesmo ano, um curso para profissionais de teatro ibero-americano ministrado por Antunes e monitores do CPT.

São inúmeros os sinais indicativos de que o trabalho de Antunes Filho no CPT e Grupo de Teatro Macunaíma não está acima da realidade, mas preso a ela, numa permanente discussão ética. Os avanços formais e as soluções estéticas significam códigos espirituais extremamente decantados, que se referem à condição humana, independentemente de limites geográficos, mas pesquisada e pensada a partir da experiência do homem brasileiro, latino-americano.

Antunes Filho, portanto, continua fiel aos princípios teatrais que, no início da sua carreira, como pretendi demonstrar neste trabalho, comungou com outros artistas do teatro. Às vezes uma comunhão com jeito de dissidência, mas verdadeira, por diversos que fossem os caminhos, já que o objetivo comum era a "expressão brasileira" libertadora.

Epílogo: Retrato do Artista

Disse Mário de Andrade que "o apogeu já é decadência, porque sendo estagnação não pode conter em si um progresso, uma evolução ascensional"[1]. Com isso o mestre modernista estabelece uma distinção entre a obra vital, quem sabe revolucionária, e a obra "perfeita", representativa do estádio em que, chegando ao cume, o artista repensa o que fez e refaz melhorando. Ou seja, com absoluto domínio das ferramentas do ofício não avança, revisita-se.

Visto por esse ângulo, Antunes não está no apogeu, porque não há estagnação no seu trabalho. Pelo contrário: a cada estréia verificam-se aprofundamentos e novas transgressões. Mantém-se tão inquieto, artisticamente, quanto o era na juventude. Mas, como homem, apresenta grandes alterações indicativas do amadurecimento, implicando gosto pela reflexão e um à vontade com a vida, o trabalho e as pessoas.

Depois da estréia de *Macunaíma* não aceitou mais dirigir outras companhias e abandonou o Teatro 2, da TV Cultura. As noitadas no Gigetto escassearam e, logo, foram suprimidas de vez. Às vezes se vê envolvido em polêmicas através da imprensa e não nega fogo, mas desgostou-se daquelas exaustivas e inócuas discussões noturnas.

Mergulhando cada vez mais no zen-budismo, foi assumindo um estilo de vida frugal. Costuma responder a quem diz ter difi-

---

[1] *Paulicéia Desvairada*, p. 30.

culdades em encontrá-lo que isso é impossível. E fornece sua agenda diária: pela manhã está em casa. Faz seu almoço, come, pouco depois do meio-dia toma um ônibus e vai para o CPT. Ali passa o resto do dia, saindo, geralmente, depois das 19 horas, quando toma outro ônibus e volta para casa.

Surpreende-se quando alguém diz – e sempre há quem diga – que "não fica bem" um homem da sua posição usar transporte coletivo, esperar ônibus no ponto e estar sujeito aos imprevistos desse meio de transporte de baixa qualidade. "Ora", responde ele, "não sou rico!"

Rotineiramente executa tarefas pouco comuns a homens "da sua posição": vai à feira, discute com vendedores, volta com sacola repleta de frutas e legumes, faz sua própria comida e até lava roupas miúdas.

Mas as suas antenas estão permanentemente ligadas. Com freqüência vai ao teatro, interessa-se vivamente pelo que os outros estão fazendo, e com freqüência maior vai ao cinema. Lê muito e não só literatura dramática: seu interesse abrange todos os campos do conhecimento humano.

É quando está trabalhando com o grupo, no entanto, que Antunes se apresenta inteiro, vibrante, elétrico. Tem razão Salma Buzzar: vê-lo dirigir atores é algo maravilhoso. Suas preleções ao grupo são brilhantes. Numa linguagem muito simples, usando dados corriqueiros por metáforas explicativas, consegue comunicar aos discípulos idéias complexas, aparentemente inacessíveis à compreensão do leigo. As teorias de Jung, o zen-budismo, o taoísmo, a dialética, a mecânica quântica, todo esse vasto conhecimento é transmitido não de forma culturalesca, em nome da erudição, mas como ferramentas de trabalho, meios para se alcançar um ideal interpretativo.

Nos ensaios corridos, comporta-se como um maestro de extrema sensibilidade, que dança com a música da sua orquestra, enquanto a produz. Acompanha os gestos, os movimentos, mesmo aqueles imperceptíveis, cada nuance de expressão de cada ator. Tem a prodigiosa capacidade de apreender os mínimos detalhes da expressão sem perder a visão do conjunto. Testemunhei muitas vezes, durante ensaios, a emoção com que ele acompanha o trabalho dos atores. É uma entrega absoluta. Parece que *ele é* todos os atores em ação. Presenciei, também, algumas explosões. Lá está ele mergulhado na ação dos atores. De repente, vira uma fera. Parece que foi golpeado. Grita, xinga, se levanta e avança para o grupo de atores esbravejando. A supresa é geral, menos para um dos atores – aquele que ao derrapar na interpretação (ou ao "sair do organismo" fazendo uma "representação boba, babaca", como qualifica Antunes) feriu a sensibilidade do mestre. Normalmente esse ator sabe o motivo da explosão.

Outras vezes, fica horas ensaiando um ator. É extremamente tolerante com a dificuldade do ator, só não é tolerante para com a fraqueza ou a má-vontade, e não admite sentimentalismo. Não explica jamais *como é* o gesto: conduz o ator ao encontro daquele gesto dentro dele mesmo. Em certa ocasião, durante os ensaios de *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, presenciei uma operação desesperadora. Havia um determinado movimento que, se não fosse extremamente bem executado, tornaria toda a cena grosseira. O ator repetiu o mesmo movimento infinitas vezes, acredito que durante umas três horas. Mas não se tratava apenas da questão mecânica, ou da marcação, e sim de que o ator conseguisse realizar o movimento preenchendo-o com a humanidade da personagem. O que faltava era o conteúdo. O pobre ator se desesperava, tremia, chegava à beira do pranto, e Antunes insistia. Falava docemente, às vezes, outras vezes gritava. E a coisa foi se tornando pesada mesmo aos que assistiam. Por fim o ator encontrou a expressão exata. Foi uma alegria. Aquele movimento ficou primoroso, belíssimo, perfeito. Era visível que o ator se sentia em estado de graça ao realizá-lo. Valeu o sacrifício, valeu o desespero. O movimento durava dez segundos, se tanto, mas nele estava a chave, a sutileza, a força emotiva de toda a cena. Fosse grosseiro, a cena não teria a mesma qualidade nem o mesmo significado.

Se não consegue encontrar as melhores soluções para o espetáculo, se o que está no palco não é o que queria, ou o que idealizava, Antunes sofre. Fica angustiado e, às vezes, doente. Quando estreou *Xica da Silva*, por exemplo, que foi um espetáculo cheio de problemas, até porque nesse período Antunes começava uma profunda revisão dos seus métodos, ele ficou com o corpo cheio de cobreiros. Comentando a enfermidade do amigo, Raul Cortez lembrou-se que em outra ocasião Antunes foi cometido de cobreiros: na época de *Júlio César*. Um caso gritante de somatização.

O teatro é a vida. O imenso amor de Antunes pelo teatro é um imenso amor à vida. O drama e a comédia são meios para se perscrutar o lado misterioso do homem, aproximar-se do entendimento da grande aventura de se estar vivo. Os processos criativos desenvolvidos não se prendem ao esteticismo formalista, mas ao aprofundamento das indagações sobre a natureza humana.

É estranho que esse homem tão apaixonado pela arte e pela vida tenha granjeado ao longo do seu caminho tantos desafetos.

No meio teatral e adjacências ouve-se de tudo sobre ele – desde espancamento a atores até acusações de crueldade mental para com as mulheres com as quais viveu. É claro que nem tudo o que se fala é falso. Ele foi briguento e egoísta. Mudou muito nos últimos anos, ao ponto de confessar-se arrependido de certas atitudes assumidas no passado, mas sempre foi autoritário, exigente e temperamental. É difícil fazer afimações sobre a vida conjugal alheia (especialmente porque ela tem dois lados), mas bem que pode ter sido cruel para com as mulheres. Pode ser. Mas espancar atores... é a maior tolice já inventada a seu respeito.

De qualquer maneira, é contraditório que um indivíduo seja extremamente humano e apaixonado pela vida, sendo egocêntrico e um tanto fechado no seu mundo. Talvez tenha sido essa uma das principais contradições com a qual Antunes se debateu por muito tempo.

Ouvi muitos comentários desabonadores sobre ele, mas sempre em termos de julgamento sumário, sem que o fato incriminador ficasse suficientemente claro ou se mostrasse relevante. Parecem mais coisas de ciúmes ou de despeito. É provável que alguns desses comentários tenham um fundo de verdade, procedam de infrações cometidas por Antunes contra o próximo. Por outro lado, há alguns anos venho acompanhando de perto o trabalho de Antunes, dentro do CPT, e o que vejo é um espírito generoso, um homem que se doa de coração aberto às pessoas. Mas é um homem, não um santo.

As pessoas que conviveram e trabalharam com ele desde o final dos anos 40, com as quais conversei, não revelam qualquer animosidade e, muitas vezes, falam carinhosamente não só do trabalho mas também do ser humano que é o Antunes. Mesmo Ademar Guerra, que "depois de ter sido escravo do Antunes por quase dez anos" foi por ele traído, não tem mágoas e se coloca como um defensor ardoroso de Antunes: o que dele recebeu foi muito mais precioso do que esses circunstanciais dissabores. Lembrando o irrequieto Zequinha, Osmar Rodrigues Cruz sorri saudoso. O moleque era um agitador e continuaria a ser tempo afora. Já Osmar, pelo contrário, dedicou sua vida à popularização do teatro – trabalho que há décadas vem realizando no Teatro Popular do Sesi – e seu teatro não se caracteriza pela contravenção ao estabelecido, ou pela busca de novas linguagens. Diz ele que, embora goste muito do teatro que faz, se sente realizado como homem de teatro no trabalho de Antunes Filho. É uma bonita homenagem que o primeiro (e único) diretor de Antunes lhe presta. Juca de Oliveira, ao conceder-me a entrevista, estava brigado com Antunes e fez uma série de acusações. Nenhuma, contudo, digna de nota. Passada a tempestade, lá estão os dois "de bem" novamente. Lélia Abramo, ao mesmo tempo que se queixa da desatenção de Antunes, se rende à admiração por esse encenador incomum. E diz, para minha surpresa, que ele está fazendo muita falta ao teatro. Respondo que Antunes não deixou de fazer teatro. Ela abana a cabeça: "Não, o que ele faz agora é... cinema!"

De uma maneira ou de outra, de cada depoimento poderiam ser pinçadas frases carinhosas, testemunhando a grande afeição ao homem junto do respeito ao profissional. Nenhuma, porém, tão emocionada e significativa quanto a fala final de Stênio Garcia em seu depoimento. Disse Stênio:

> [...] Sobre a pessoa humana eu poderia falar muita coisa, porque estive ligado ao Antunes num período bastante grande. Poderia falar não só do quanto ele contribuiu em termos de meu conhecimento, para a evolução do meu trabalho, mas também como ser humano. Coisas importantes e delicadas da minha vida pessoal foram, muitas vezes, determinadas por uma atitude dele. Vou citar um exemplo: quando minha ex-mulher, Clarice, ficou grávida, não podíamos pensar em ter um filho. Mas estávamos sem dinheiro para fazer o aborto. Fui procurar o Antunes, porque era o meu grande amigo, era a pessoa a quem eu recorria quando me encontrava em dificuldades não só econômicas, também emocionais. Procurei-o e ele me levou para um canto e conversou muito comigo, falando da importância da vida humana. Confesso que não tinha refletido profundamente a respeito. E, de repente, tomei consciência dessa importância. Falei com minha mulher e resolvemos deixar prosseguir a gravidez. Passamos a curtir a vinda dessa criança. Nesse período, mudamos para o Rio de Janeiro, onde nasceu nossa filha. E aconteceu algo que a gente chama de coincidência, de acaso [...] mas acho que tem outras coisas que estabelecem essas coincidências. Frente à janela do quarto em que estava Clarice, na Maternidade, havia uma árvore muito florida. Fiquei sabendo que o nome da planta era acácia. E, naquele momento, me lembrei que o filho do Antunes se chama Cássio. Comecei a ver uma relação muito especial, muito delicada desses fatos. E decidi chamar minha filha de Cássia, em homenagem àquele que foi meu grande conselheiro.
>
> Conto com isso para dar o exemplo de um ato dessa pessoa que outros consideram desumana nas suas relações. Considero Antunes uma das pessoas mais importantes não só para a minha vida profissional, como para a formação da minha consciência humana. Foi um cara muito importante na minha vida. E continua sendo. Acredito que, devido à sua grande visão de democracia, à sua grande generosidade, ele seja uma pessoa importante para todos os que com ele trabalham. Estou certo de que os que passaram ou viveram um instante de trabalho com Antunes vão trazer sempre alguma coisa do que foi ensinado por ele.
>
> Não sei se consegui falar tudo, porque Antunes é muito grande, é muito vasto na sua manifestação humana. Ele é isso a cada segundo, a cada instante da sua vida. É um ser humano muito especial e um dos maiores artistas que conheci. Outra coisa que devo a ele é a varinha de condão para conseguir as coisas: acreditar na vontade e no desejo. Ele passa uma visão muito otimista, positiva, exigindo que se acredite naquilo que se está fazendo. Acho que vou levar até o fim a insatisfação. Estar sempre insatisfeito com o que estou fazendo, porque posso fazer mais. Essa busca ele ensina a todo o mundo.

Nessa fala, Stênio Garcia traduz a grande utopia de Antunes, o construtor do espírito, o educador.

Por isso, entendo que, segundo Antunes Filho, o teatro é a dimensão utópica do ser humano perfeito, ou do ser humano em busca da perfeição, da eqüidade, da justiça e do amor.

Pelas ruas, em direção ao CPT, com a grande sacola a tiracolo, a mão comprida agarrando o cachimbo, as longas pernas executando passos firmes apesar dos movimentos desajeitados, cabeça baixa, muito concentrado – sinal de que algo está sendo perseguido pela sua mente –, ou cabeça levantada, ar de galhoeiro – sinal de que está tudo muito bem –, é uma figura notável. Detestado por muitos, amado por tantos outros, respeitado aqui e além fronteiras – até do outro lado do mundo – como um dos mestres do teatro contemporâneo, Antunes Filho vai pelas ruas da sua amada São Paulo. Como um cidadão qualquer, como o mais comum dos mortais. Os sessenta anos que já viveu são apenas uma convenção de calendário, porque quando o encontramos e sua cara se ilumina numa risada, os olhos brilham marotos, salta o Zequinha para fora. É um eterno adolescente, ansioso por descobrir o mundo, apaixonado pela vida e pelas pessoas.

Fontes Consultadas e Bibliografia

FONTES CONSULTADAS

Depoimentos (datas em que foram tomados): Abelardo Figueiredo (7/1/1988); Ademar Guerra (10/3/1988); Alberto Guzik (28/12/1988); Antônio Petrin (12/12/1988); Décio de Almeida Prado (15/5/1987); Eva Wilma (18/10/1988); J. E. Coelho Neto (30/4/1987); Juca de Oliveria (6/9/1988); Júlia Salomão (11/5/1987); Laura Cardoso (28/3/1988); Lélia Abramo (14/1/1988); Maria Bonomi (12/5/1988); Maria José de Carvalho (2/5/1987); Nicette Bruno (11/6/1987); Osmar Rodrigues Cruz (28/4/1987); Raul Cortez (12/9/1988); Sônia Guedes (8/12/1988); Stênio Garcia (12/1/1989).

Também foram utilizadas entrevistas feitas pelo autor para a revista *artes:* com: Zé Celso (1986); César Vieira (1986), Carlos Lyra (1984); Antunes Filho (1971, 1978, 1984); Maria Bonomi, Stênio Garcia, Isa Kopelman, Laonte Klawa, Jonas Bloch e Lúcia Capuani ("Chega de Mistificação", 1971); Salma Buzzar, Giulia Gam, Luiz Henrique ("Antunes Filho", 1984).

Periódicos (pesquisas efetuadas basicamente no arquivo particular de Antunes Filho. As matérias específicas e datas de publicação aparecem nas notas de pé de página):

Jornais / São Paulo: *City News, Correio Paulistano, Diário da*

Noite, Diário de São Paulo, A Época, O Estado de S. Paulo, Folha da Manhã, Folha da Noite, Folha de S. Paulo, Folha da Tarde, A Gazeta, A Gazeta Esportiva, Jornal da Tarde, TT-Jornal, O Tempo, Tribuna Judaica, Última Hora.

Jornais / Rio de Janeiro: *Diário Carioca, O Globo, Jornal das Artes Cênicas, Jornal do Brasil.*

Revistas / São Paulo: *artes: Palco+Platéia, Senhor, Veja, Vida Esportiva, Visão.*

Revistas / Rio de Janeiro: *O Cruzeiro, Pasquim, Reunião.*

(Pesquisas complementares realizadas na Biblioteca Mário de Andrade sobre coleções de *O Estado de S. Paulo, Jornal da Tarde* e *Folha de S. Paulo*)

Programas (foram examinados cerca de 200 programas de espetáculos. São aqui mencionados apenas os que ofereceram subsídios concretos para a elaboração do texto): "Os Pequenos Burgueses" (Teatro Oficina, 1962); "Yerma" (Teatro Brasileiro de Comédia, 1962); "Arena Conta Zumbi" (Teatro de Arena, 1965); "Arena Canta Bahia" (Teatro de Arena/TBC, 1965); "A Megera Domada" (Teatro da Esquina/Teatro Aliança Francesa, 1965); "Os Inimigos" (Teatro Oficina/TBC, 1966); "O Rei da Vela" (Teatro Oficina, 1967); "Roda Viva" (Teatro Ruth Escobar, 1968); "Galileu Galilei" (Teatro Oficina, 1968); "A Cozinha" (Teatro Aliança Francesa, 1968); "Peer Gynt" (Antunes Filho Prod. Art./Teatro Itália, 1971).

Coleções: *Depoimentos* (vols.: I, II, III, IV, V, VI), Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1976 a 1982.

Dionysos, nºs 23, 25, 26, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/ SAC-Funarte/ SNT, 1978 a 1982;

Nosso Século, Vols. I, II, III, IV, V, São Paulo, Abril Cultural, 1980.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Jorge. *Vereda da Salvação*, São Paulo, Brasiliense, 1965.

ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942.

________ . *De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)*, São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo* (*Le Théâtre et Son Double*), trad. Teixeira Coelho, São Paulo, Max Limonad, 1984.

ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 1975.

BARBA, Eugênio, *Más Allá de las Islas Flotantes*, trad. Toni Cots, Buenos Aires, Firpo & Dobal Editores,1987.

BELL, Lindolf. *Os Ciclos*, São Paulo, Massao Ohno Editora, 1964.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que É Sólido Desmancha no Ar* (*All That is Solid Melts Into Air*), trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti, São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*, seleção de Luiz Carlos Maciel, trad. vários, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*, São Paulo, Perspectiva, 1968.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física* (*The Tao of Physics*), trad. José Fernandes Dias, São Paulo, Cultrix, s/d.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*, trad. Fátima de Souza, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

FERNANDES, Nanci e VARGAS, Thereza. *Uma Atriz: Cacilda Becker*, São Paulo, Perspectiva, 1984.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*, São Paulo, Max Limonad, 1986.

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*, 18ª ed., São Paulo, Nacional, 1982.

________ . *A Pré-Revolução Brasileira*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1962.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson*, São Paulo, Perspectiva, 1986.

GATTÁS, Ramiz. *A Indústria Automobilística e a 2ª Revolução Industrial no Brasil*, São Paulo, Prelo Editora, 1981.

GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*, trad. Eduardo Brandão, São Paulo, Global Editora, 1985.

GROTOVSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre* (*Towards a Poor Theatre*), 2ª ed., trad. Aldomar Conrado, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um Sonho*, São Paulo, Perspectiva, 1986.

HAVEMANN, Robert. *Dialética Sem Dogma* (*Dialektik Ohne Dogma?*), trad. Fausto Guimarães, Rio de Janeiro, Zahar, 1964.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen* (*Zen in der Kunst des Bogenschiessens*), trad. J. C. Ismael, São Paulo, Pensamento, s/d.

IBSEN, Henrik. *Seis Dramas*, Porto Alegre, Globo, 1960.

JACCOBI, Ruggero. *A Expressão Dramática*, Rio de Janeiro, INL, 1956.

Jung, C. G. *Aion Estudos Sobre o Simbolismo do Si-Mesmo* (*Aion-Beiträge zur Symbolik des Selbst*), trad. Pe. Dom Mateus Ramalho, Rocha, Petrópolis, Vozes, 1982.

________ . *Arquetipos e Inconsciente Colectivo* (*Von Den Wurzelm des Bewusstseins*), trad. Miguel Murmis, Buenos Aires, Paidós, 1970.

Krim, Seymour (org.). *Geração Beat-Antologia* (*The Beats*), trad. Marcelo Corção, São Paulo, Brasiliense, 1968.

Lippard, Lucy R. e outros. *A Art Pop* (*Pop Art*), trad. H. Silva Letra, São Paulo, Verbo/Edusp, 1976.

Melchinger, Siegfried. *El Teatro en la Actualidad* (*Theater der Gegenwart*), trad. José M. C. Ferraris, Buenos Aires, Galates Nueva Visión, 1958.

Michalski, Yan. *O Palco Amordaçado*, Rio de Janeiro, Avenir, 1979.

________ . *O Teatro Sob Pressão*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

Morel, Mário. *Lula o Metalúrgico: Anatomia de uma Liderança*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

Muggiati, Roberto. *Rock – O Grito e o Mito*, Petrópolis, Vozes, 1973.

Nabuco, Joaquim. *Minha Formação*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1963.

Padanowski, João. *São Paulo: Capital Gastronômica*, São Paulo, Shrbs, 1988.

Paim, Antônio. *História das Idéias Filosóficas no Brasil*, São Paulo, Editorial Grijalbo/USP, 1967.

Peixoto, Fernando. *Teatro em Movimento 1959-1984*, São Paulo, Hucitec/Secretaria de Estado da Cultura, 1985.

Piscator, Erwin. *Teatro Político* (*Das Politische Theater*), trad. Aldo Della Nina, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

Plekhanov, George. *A Arte e a Vida Social* (*El Arte Y la Vida Social*), trad. Eduardo Sucupira Filho, São Paulo, Brasiliense, 1969.

Prado, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*, São Paulo, Martins Editora, 1964.

Pronko, Leonardo C. *Teatro: Leste & Oeste* (*Theater East and West*), trad. J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1986.

Ramos, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Art Editora, 1987.

Rebello, Luiz Fernando (org.). *Teatro Moderno – Caminhos e Figuras*, Lisboa, Círculo do Livro (fascículos), 1951/1957.

Redondo Júnior. *Panorama do Teatro Moderno*, Lisboa, Arcádia, 1961.

Rocha, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

Rosenfeld, Anatol. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1982.

________ . *Teatro Moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1977.

Sartre, Jean-Paul. *Um Crime Monstruoso – O Caso Régis Debray* (*Le Procès Régis Debray*), trad. Carlos T. Simões, São Paulo, Dorell, s/d.

________ . *O Fantasma de Stalin* (*Le Fantôme de Staline*), trad. Roland Corbisier, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

Souza, Abelardo de. *Arquitetura no Brasil – Depoimentos*, São Paulo, Diadorim Editora/Edusp, 1978.

Suzuki, Daisetz Teitaro. *Introdução ao Zen-Budismo* (*An Introduction to Zen-Buddhism*), trad. Murilo de Azevedo, São Paulo, Pensamento, s/d.

Tolmacheva, Galina. *Creadores del Teatro Moderno*, Buenos Aires, Centurión, 1946.

Vários, *Gente Nova Nova Gente*, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1967.

________ . "Teatro e Realidade Brasileira", *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

Ventura, Zuenir. *1968 – O Ano Que Não Terminou*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

Vieira, César. *Em Busca de um Teatro Popular*, Santos, Confenata, 1981.

Wilber, Ken (org.). *O Paradigma Holográfico* (*The Holographic Paradigm*), trad. Maria de Lourdes Eichenberg e Newton Roberval Eichenberger, São Paulo, Cultrix, 1991.

Wilson, Simon. *A Arte Pop* (*Pop*), trad. Maria L. F. Marques, Barcelona, Editorial Labor, 1975.

Zanini, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil* (2 vols.), São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983.

BIBLIOTECA
UFAC

UFAC
PROCED: Compra
DATA: 13/10/2011
R$: 36,30

TEATRO NA PERSPECTIVA

O Sentido e a Máscara
Gerd A. Bornheim (D008)
A Tragédia Grega
Albin Lesky (D032)
Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda
Angelo M. Ripellino (D042)
O Teatro e sua Realidade
Bernard Dort (D127)
Semiologia do Teatro
J. Guinsburg, J. T. Coelho Netto e Reni C. Cardoso (orgs.) (D138)
Teatro Moderno
Anatol Rosenfeld (D153)
O Teatro Ontem e Hoje
Célia Berrettini (D166)
Oficina: Do Teatro ao Te-Ato
Armando Sérgio da Silva (D175)
O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro
Anatol Rosenfeld (D179)
Natureza e Sentido da Improvisação Teatral
Sandra Chacra (D183)
Jogos Teatrais
Ingrid D. Koudela (D189)
Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou
J. Guinsburg (D192)
O Teatro Épico
Anatol Rosenfeld (D193)
Exercício Findo
Décio de Almeida Prado (D199)
O Teatro Brasileiro Moderno
Décio de Almeida Prado (D211)
Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?
Eudinyr Fraga (D212)
Performance como Linguagem
Renato Cohen (D219)
Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito
David George (D230)
Bunraku: Um Teatro de Bonecos
Sakae M. Giroux e Tae Suzuki (D241)
No Reino da Desigualdade
Maria Lúcia de Souza B. Pupo (D244)
A Arte do Ator
Richard Boleslavski (D246)
Um Vôo Brechtiano
Ingrid D. Koudela (D248)
Prismas do Teatro
Anatol Rosenfeld (D256)
Teatro de Anchieta a Alencar
Décio de Almeida Prado (D261)
A Cena em Sombras
Leda Maria Martins (D267)
Texto e Jogo
Ingrid D. Koudela (D271)
O Drama Romântico Brasileiro
Décio de Almeida Prado (D273)
Para Trás e Para Frente
David Ball (D278)

Brecht na Pós-Modernidade
Ingrid D. Koudela (D281)
O Teatro É Necessário?
Denis Guénoun (D298)
O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico
Lúcia Romano (D301)
O Melodrama
Jean-Marie Thomasseau (D303)
João Caetano
Décio de Almeida Prado (E011)
Mestres do Teatro I
John Gassner (E036)
Mestres do Teatro II
John Gassner (E048)
Artaud e o Teatro
Alain Virmaux (E058)
Improvisação para o Teatro
Viola Spolin (E062)
Jogo, Teatro & Pensamento
Richard Courtney (E076)
Teatro: Leste & Oeste
Leonard C. Pronko (E080)
Uma Atriz: Cacilda Becker
Nanci Fernandes e Maria T. Vargas (orgs.) (E086)
TBC: Crônica de um Sonho
Alberto Guzik (E090)
Os Processos Criativos de Robert Wilson
Luiz Roberto Galizia (E091)
Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações
Sábato Magaldi (E098)
José de Alencar e o Teatro
João Roberto Faria (E100)
Sobre o Trabalho do Ator
Mauro Meiches e Silvia Fernandes (E103)
Arthur de Azevedo: A Palavra e o Riso
Antonio Martins (E107)
O Texto no Teatro
Sábato Magaldi (E111)
Teatro da Militância
Silvana Garcia (E113)
Brecht: Um Jogo de Aprendizagem
Ingrid D. Koudela (E117)
O Ator no Século XX
Odette Aslan (E119)
Zeami: Cena e Pensamento Nô
Sakae M. Giroux (E122)
Um Teatro da Mulher
Elza Cunha de Vincenzo (E127)
Concerto Barroco às Óperas do Judeu
Francisco Maciel Silveira (E131)
Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca
Darci Kusano (E133)
O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865
João Roberto Faria (E136)
Antunes Filho e a Dimensão Utópica
Sebastião Milaré (E140)
O Truque e a Alma
Angelo Maria Ripellino (E145)
A Procura da Lucidez em Artaud
Vera Lúcia Felício (E148)
Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena
Sílvia Fernandes (E149)
O Inspetor Geral *de Gógol/Meyerhold*
Arlete Cavaliere (E151)
O Teatro de Heiner Müller
Ruth C. de O. Röhl (E152)
Falando de Shakespeare
Barbara Heliodora (E155)
Moderna Dramaturgia Brasileira
Sábato Magaldi (E159)
Work in Progress na Cena Contemporânea
Renato Cohen (E162)
Stanislávski, Meierhold e Cia
J. Guinsburg (E170)
Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno
Décio de Almeida Prado (E172)
Da Cena em Cena
J. Guinsburg (E175)
O Ator Compositor
Matteo Bonfitto (E177)
Ruggero Jacobbi
Berenice Raulino (E182)
Papel do Corpo no Corpo do Ator
Sônia Machado Azevedo (E184)
O Teatro em Progresso
Décio de Almeida Prado (E185)
Édipo em Tebas
Bernard Knox (E186)
Depois do Espetáculo
Sábato Magaldi (E192)
Em Busca da Brasilidade
Claudia Braga (E194)
A Análise dos Espetáculos
Patrice Pavis (E196)
As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado
Mark Olsen (E207)
Crítica da Razão Teatral
Alessandra Vannucci (E211)
Caos e Dramaturgia
Rubens Rewald (E213)
Para Ler o Teatro
Anne Ubersfeld (E217)
Entre o Mediterrâneo e o Atlântico
Maria Lúcia de S. B. Pupo (E220)
Yukio Mishima: O Homem de Teatro e de Cinema
Darci Kusano (E225)
O Teatro da Natureza
Marta Metzler (E226)
Margem e Centro
Ana Lúcia V. de Andrade (E227)
Ibsen e o Novo Sujeito da Modernidade
Tereza Menezes (E229)
Teatro Sempre
Sábato Magaldi (E232)
O Ator como Xamã
Gilberto Icle (E233)
A Terra de Cinzas e Diamantes
Eugenio Barba (E235)
A Ostra e a Pérola
Adriana Dantas de Mariz (E237)
A Crítica de um Teatro Crítico
Rosangela Patriota (E240)
Do Grotesco e do Sublime
Victor Hugo (EL05)
O Cenário no Avesso
Sábato Magaldi (EL10)
A Linguagem de Beckett
Célia Berrettini (EL23)
Idéia do Teatro
José Ortega y Gasset (EL25)
O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro
Emile Zola (EL35)
Duas Farsas: O Embrião do Teatro de Molière
Célia Berrettini (EL36)
Marta, A Árvore e o Relógio
Jorge Andrade (T001)
O Dibuk
Sch. An-Ski (T005)
Leone de'Sommi: Um Judeu no Teatro da Renascença Italiana
J. Guinsburg (org.) (T008)
Urgência e Ruptura
Consuelo de Castro (T010)
Pirandello do Teatro no Teatro
J. Guinsburg (org.) (T011)
Canetti: O Teatro Terrível
Elias Canetti (T014)
Idéias Teatrais: O Século XIX no Brasil
João Roberto Faria (T015)
Heiner Müller: O Espanto no Teatro
Ingrid D. Koudela (Org.) (T016)
Büchner: Na Pena e na Cena
J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela (Orgs.) (T017)
Teatro Completo
Renata Pallottini (T018)
Barbara Heliodora – Escritos sobre Teatro
Claudia Braga (org.) (T020)
Três Tragédias Gregas
Guilherme de Almeida e Trajano Vieira (S022)
Édipo Rei de Sófocles
Trajano Vieira (S031)
As Bacantes de Eurípides
Trajano Vieira (S036)
Édipo em Colono de Sófocles
Trajano Vieira (S041)
Agamêmnon de Ésquilo
Trajano Vieira (S046)
Teatro e Sociedade: Shakespeare
Guy Boquet (K015)
Eleonora Duse: Vida e Obra
Giovanni Pontiero (PERS)
Linguagem e Vida
Antonin Artaud (PERS)
Ninguém se Livra de seus Fantasmas
Nydia Licia (PERS)
O Cotidiano de uma Lenda
Cristiane Layher Takeda (PERS)
História Mundial do Teatro
Margot Berthold (LSC)
O Jogo Teatral no Livro do Diretor
Viola Spolin (LSC)
Dicionário de Teatro
Patrice Pavis (LSC)
Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos
J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (LSC)
Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin
Viola Spolin (LSC)
Br-3
Teatro da Vertigem (LSC)
Zé
Fernando Marques (LSC)
Jogos Teatrais na Sala de Aula
Viola Spolin (LSC)